

FIGURAS Y SITUACIONES DE LA ENEIDA

V. E. HERNANDEZ VISTA

Catedratico del Instituto "Cervantes"

V. EUGENIO HERNANDEZ VISTA

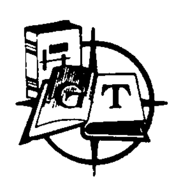
Catedrático de Filología Latina

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - UNIVERSIDAD DE GRANADA

VIRGILIO

FIGURAS Y SITUACIONES DE LA ENEIDA

INTRODUCCION, TEXTO, NOTAS Y ESTUDIO ESTILISTICO



G. del Toro.—Editor

MADRID

DEL LIBRO IMPRESO SEGUIDO FALTAN LAS PÁGINAS
241, 244-245, 248-249 Y 252-253
(HABENT SUA FATA LIBELLI)

Gregorio del Toro Perdiguero
Hortaleza, 81
Madrid-4

Depósito Legal: M. 23.365-1974
I. S. B. N.: 84-312-0042-1

SEGUNDA EDICION

Distribuye: SERVICIO COMERCIAL DEL LIBRO
Hortaleza, 81
Madrid-4

Imp. en Litografía Eder, S. L. - Fray Luis de León, 11 - Madrid-5

PARENTIBUS

MEIS

CARISSIMIS

HOC

PIETATIS

MONUMENTUM

INDICE GENERAL

Páginas

Páginas

AL PROFESORADO

A un año de distancia de nuestra edición del libro II de la Eneida, a la que tan favorable acogida se dispensó en los medios científicos y docentes, ofrecemos a nuestro profesorado y alumnos, preuniversitarios y universitarios, esta selección de la «Eñeida», centrada sobre un núcleo de seiscientos treinta y cinco versos, procedentes de dos libros «intensos» (586 del II y 55 del IV), flanqueado por otros trescientos veinte versos, procedentes de varios libros distensos (I, VII, VIII, IX), y configurada en toda una serie de una veintena de pequeñas monografías, cada una de las cuales es la fase final en la que comunicamos a nuestros lectores los resultados logrados a través de las dos fases previas de análisis y síntesis que exige nuestro método de investigación de la obra literaria. A esa configuración obedece el título mismo de la obra FIGURAS Y SITUACIONES DE LA ENEIDA, que hay que considerar como una continuación y ampliación de la anterior edición.

Virgilio había sido, pues, objeto de estudio para nuestros alumnos durante todo un curso monográfico de seis clases semanales. He aquí que por decisión ministerial, la «Eneida», en libre selección de cerca de un millar de versos, se convierte en objeto de estudio para los estudiantes de curso Preuniversitario durante otros cuatro años seguidos. ¡Hoc erat in votis! Sólo parabienes merece la decisión oficial. Virgilio es, sin disputa, la figura más grande de la Literatura Latina y uno entre la media docena de astros de primera magnitud de la universal; por tanto, una de las expresiones en las que el espíritu humano se ha manifestado en todo su esplendor como fuerza capaz de recrear el universo y la vida en una visión propia a través de un vehículo lingüístico. Van a ser cuatro promociones de estudiantes espa-

ñoles los que van a convivir durante todo un curso ae clase diaria con Virgilio. Eso significa que dentro de cinco años habrá en España treinta mil españoles universitarios que conocerán a Virgilio por aproximación directa al texto latino, que deberán tener juicio crítico propio para el arte y la literatura. Para encontrar algo parecido proporcionalmente hay que retroceder en España al esplendor del siglo XVI. En este sentido, los que hemos luchado en la primera línea de los estudios clásicos y con la bandera de Virgilio precisamente, podemos sentir la alegría de que, siquiera en medio de una permanente inquietud, nuestro esfuerzo no ha sido estéril.

Treinta mil españoles ocuparán dentro de quince años numerosos puestos clave en la vida española. He ahí precisamente un motivo de máxima responsabilidad para el profesorado clásico: el juicio que nuestras letras clásicas les merezcan dependerán, sin género de duda, de la labor que con Virgilio hagamos en clase, del Virgilio mismo que pongamos en sus manos y en su corazón. Si ponemos en ellas un Virgilio ajeno al hombre de nuestro tiempo y sus problemas, si los dotamos con las mismas ediciones que usaron nuestros padres o nuestros abuelos, las letras clásicas están perdidas: no hay saber que necesite más de la actualidad para subsistir que las letras clásicas; las letras clásicas o son permanente actualidad o son la más estúpida y ruinosa arqueología. Por eso, el instrumento de trabajo que pongamos en sus manos y en las del profesorado tiene decisiva importancia.

Lo único que hay que lamentar es que la decisión oficial se hiciese pública tardíamente. Hacer una antología virgiliana nueva de punta a cabo, incluso, en nuestro caso, completar la que hemos hecho con los rigurosos métodos de investigación del estilo, que son la columna vertebral de una posible Ciencia de la Literatura, nos hubiera llevado cuatro meses al menos de plena dedicación virgiliana; y eso llevando años de amorosa dedicación al poeta, o quizá por eso mismo. La poesía de Virgilio es compleja y profunda, mucho más que la de Homero —no emitimos juicio sobre calidad—. «El es la culminación de toda una cultura milenaria. La comunidad universal de pueblos, unificados en Roma, Roma e Italia, transmisoras v universalizadoras

*de la herencia griega, encuentran en Virgilio su voz definitiva *. Añádase la inmensa bibliografía antigua y moderna sobre Virgilio, y se comprenderá que aquí no cabe la improvisación. Pero ni podríamos modificar las circunstancias, ni nos cabía eludir la ocasión. Sin embargo, el lector atento podrá observar que hemos manejado y discutido importante y amplia bibliografía, que aparece citada al pie en la Introducción en cada caso y en el seno del texto en el Comentario. En cuanto a lo personal, el profesorado será quien juzgue. Nosotros solamente podemos decir que en las notas del Comentario, en multitud de puntos de la Introducción General a Virgilio, en toda la Introducción a los textos estudiados, en las breves introducciones a cada episodio y, sobre todo, en lo que es nuestro punto de partida del libro entero, en nuestras «caracterizaciones estilísticas», creemos que el libro es una novedad virgiliana. Y al decir novedad no hay que pensar en algo sorprendente: mi Virgilio es el mismo que tuvieron en sus manos los primeros editores, Vario y Tucca, el mismo que comentó Servio, el mismo que los comentaristas modernos. Pero mi entrada en la «Eneida», mi Eneas, mi caballo de Troya, mi Sinón, mi Laoconte, mi Fatum, mi Creúsa, mi Dido, mi Ana, mi llegada a Italia, no son los mismos que en Boissier, Sellar, Espinosa Polit, Guillemin, Perret, Heinze, Nordem, Glover, Cartault, Constans, Mackail, Knight; y con la cita global quede de antemano expresada mi deuda para ellos y otros autores que en su sitio citamos, deuda grande, pues en las letras clásicas grecolatinas todos somos continuadores y toda novedad arraiga en la tradición. No se trata de una más delicada sensibilidad o agudo ingenio, sino simplemente de que hemos puesto a punto un método que permite penetraciones más profundas en la obra literaria: las figuras, las situaciones y los personajes virgilianos adquieren unos perfiles mucho más nítidos, unas dimensiones y perspectivas hasta ahora inéditas; es como contemplar la realidad circundante con un poderoso instrumento óptico: el horizonte se dilata, se adentra uno en zonas insospechadas, y la realidad, sin dejar de ser la misma, se define en planos y dimensiones diferentes.*

---

* V. E. Hernández Vista. "Significado y Valor de la Literatura Latina" "Helmántica", mayo-agosto, 1960, pág. 229.

¿Cómo va a ser nuestro libro, cómo nuestro Virgilio, cuáles sus propósitos y ambiciones? El primer problema que se nos ha planteado es el criterio a seguir. Y nuestra conclusión fue ésta: 1.º, que no es posible hacer una antología panorámica de la «Eneida» de ochocientos a mil versos, si no es tomando retazos sueltos de aquí y de allá que no permitirían la captación de la obra convertida en incoherente mosaico. Con tales antologías los alumnos pasarían sobre Virgilio al modo de esos turistas de nuestro tiempo que en quince días «ven» media Europa: no es recomendable tal viaje turístico sobre Virgilio. Para comprender a Virgilio es indispensable estudiar minuciosamente un texto seguido de medio millar de versos, ya sea del libro II ya de otro. De manera que, a nuestro juicio, una buena selección debe girar sobre un núcleo central constelado de trozos satélites. A ese criterio responde nuestra antología, fundando la selección en nuestra clasificación de la «Eneida» en «libros intensos» y «libros distensos». Pero adelantemos que no hay razones objetivas para tomar como núcleo un libro u otro, y cada cual puede tener sus razones para sus preferencias.

2.º Es, sin duda, un propósito correcto del legislador evitar al profesor el verse en la necesidad de estudiar cada año monográficamente una obra diferente; ahora esto será cada cuatro años. Es evidente el objetivo: estudio en profundidad, no en superficie. No hay tampoco por qué cambiar el texto cada año, sino perfeccionarlo. La meta de perfección que nos hemos propuesto es ésta: que todos los episodios sean estudiados con su correspondiente «Caracterización estilística» y cada uno aparezca en la introducción con esa pequeña monografía que es la elaboración final y el cauce que recoge las aportaciones de nuestra investigación y las da forma para un amplio público. Esa meta no quedará lograda hasta el próximo curso: este año nos hemos quedado en el setenta por ciento. Entremos ahora en el detalle de la estructura de nuestro libro, que consta de las siguientes partes:

I. Una introducción general a Virgilio, realmente extensa, que nos ha parecido indispensable en un curso monográfico de seis horas semanales dedicado a la «Eneida». Este estudio no es fácil síntesis de lo que mis predecesores han dicho; los datos in-

variables, lo que los demás han dicho, presente está en mis páginas y escrupulosamente atribuido en las notas blibliográficas; pero sin nosotros proponérnoslo, como fruto de amorosa meditación e investigación durante años sobre la obra literaria en general y la de Virgilio en particular, hasta en puntos tan invariables como la vida de Virgilio nos surge la sugerencia personal (Cfr. «Retrato psicológico de Virgilio»); capítulos como el de la leyenda de Eneas y la confrontación leyenda-historia creemos que representan una aportación en algunos aspectos, y, en lo estrictamente literario, el estudio de la estructura de la «Eneida», la división en «libros (o pasajes) intensos y libros distensos» tiene fundamentos sólidos y puede dar por resueltas innumerables discusiones bizantinas en las que se oponen juicios de valor.

II. Una introducción especial a los textos que constituyen la selección, y, precediendo a ésta, un importante capítulo, a ella vinculado, bajo el título «Verso, lengua y estilo». El título «Estilo» tiene especial importancia para la comprensión de lo que sigue y de las «Caracterizaciones estilísticas» del Comentario. En este libro lo hemos ampliado con importantes precisiones. No es un tratado de Estilística, sino la vertiente metodológica de nuestra Estilística atenta al fin didáctico propuesto, que resulta indispensable para moverse ágilmente en el Comentario. Es evidente que en este capítulo estamos distantes de cuantos nos han precedido en este campo, de los que por otra parte somos continuadores; no es dudoso que esta parte de nuestra obra es la más perturbadora, que quedan muchos problemas latentes, que es campo propicio para la discusión; pero la fecundidad misma de los resultados es ya una garantía de la solidez de los principios.

Porque las introducciones a los textos estudiados, esa veintena de pequeñas monografías en cada una de las cuales hay rectificaciones a la crítica virgiliana y puntos de vista enteramente nuevos no son sino la cosecha fecunda de la aplicación de un método propio, síntesis de nuestro esfuerzo y el de los que nos precedieron, a la investigación de la obra literaria. Esta investigación tiene tres fases:

1.º Una fase analítica, en la que los hechos de estilo, porta-

dores de la visión personal de la realidad, se definen con arreglo al «principio de convergencia»; es la fase más sencilla.

2.º Una fase sintética, en la que la convergencia de los hechos de estilo proyecta hacia un primer plano las notas libremente elegidas por el poeta a través de las cuales definió su visión propia de la realidad evocada. Es una fase compleja y delicada: en ella entra en juego la sensibilidad del crítico-científico; pero una sensibilidad disciplinada: esas notas son definibles en nuestro método con certeza de orden probabilístico similar a la de las demás ciencias. La meta de esta parte es descubrir la plenitud objetiva del significado en su confrontación con el significante. Y más allá, tras una frontera bien definida, puede volar la intuición y sensibilidad del crítico-artista, primero en las zonas de penumbra menos probables del contenido simbólico-cultural y luego en las zonas de oscuridad reservadas para el vuelo de murciélago de la sensibilidades selectas.

3.º Una fase de síntesis elaboración final, en la que el resultado de las anteriores se ofrece al lector en comunicación recreadora. Eso son las pequeñas monografías introductorias. Es una fase también muy difícil: el autor se ve en ellas en la necesidad de lograr una simbiosis del científico y el artista, ya que en ellas no se dirige estrictamente a un público especializado —estudiantes o profesores—, sino a cualquier lector que quiera acercarse a la poesía de Virgilio. Que los resultados son sorprendentes, parece claro; que corre a lo largo y a lo ancho un aire nuevo, creemos que se siente, y bien quisiéramos que fuera constructivamente renovador. ¿Habremos acertado? Sólo el docto profesorado podrá decirnos la última palabra.

III. El texto latino aparece dividido en amplias unidades de sentido, en episodios. Al frente de cada uno hay una breve introducción, que no es un simple resumen del argumento, sino una definición de todo el alcance del significado, según en la correspondiente «Caracterización estilística» se nos ha hecho evidente. Esas introducciones quieren recoger en esencia los mejores frutos de ese estudio. Y de paso intentamos habituar al estudiante a nuevos términos y nociones de modo grato.

IV. Un Comentario. Consta éste de dos partes: 1. Aclaraciones gramaticales, históricas, interpretaciones, notas críticas, co-

mo son habituales en las ediciones de este tipo. No es infrecuente, y aún diríamos que es bastante frecuente la nota personal que no hemos visto en otras ediciones, o discrepante. También aquí aparecen las notas críticas al texto, nuestro razonamiento, cuando preferimos una lección sobre otra, sin que figuren, salvo excepción, nuestras frecuentes variantes de puntuación. 2. «Caracterizaciones estilísticas», hechas por episodios, según la división del texto. Estas Caracterizaciones son, sin duda, la novedad del Comentario, más aún del libro: como que la región y recinto de donde proceden esos aires nuevos que creemos observar en la Introducción al libro II está ahí. Ellas rompen una tradición, que nos parece rutina, la observación estilística suelta con su interpretación caprichosa más o menos afortunada, ajena a toda noción de unidad y solidaridad en todos los elementos de la obra literaria, para sustituirla por una observación conjunta, atenta a la axiomática unidad y solidaridad de esos elementos. Creemos que este libro representa una importante aportación para que la Estilística deje de ser esa disciplina vaga, y el estudio del estilo un problema de feliz idea, para aparecer como una investigación con método sostenido, sujeto a reglas fijas, aplicado aquí por extenso.

V. Un índice de nombres propios y cuestiones importantes, que remite al texto y al comentario. Innecesario es subrayar la utilidad del mismo, aunque los apremios de tiempo nos han obligado a restringirlo al libro II.

* * *

Nuestro libro ha sido ambicioso, no lo ocultamos; su ímpetu renovador quiere ir muy lejos. Pero es el propio profesorado quien nos ha impulsado a seguir adelante. ¿Quién dice que el profesorado medio, ese magnífico equipo de Catedráticos de latín de los Institutos y lo más selecto del profesorado de los Colegios es rutinario y sólo acepta la rutina? La acogida que dispensó a nuestro libro II, que rompía con todas las rutinas, desmiente tal pretensión. Lo que este profesorado quiere —tenemos testimonios escritos— es que quienes tienen el deber o el amor de crear ciencia la creen y la hagan operante didácticamente. Pues bien, movidos por ese impulso, hemos seguido adelante.

Tres ambiciones tiene nuestro libro, dos de orden directamente científico, una de orden cultural vinculada a aquéllas. Veamos las dos primeras.

Era, a nuestro juicio, urgente hacer un intento para acabar con el desfase entre las adquisiciones de la Ciencia y su versión didáctica, tanto preuniversitaria como universitaria (que se calcula en treinta años, pero que en nuestra Filología, a veces, es de cincuenta, o eterno). En este punto seguimos la línea iniciada en la susodicha edición, pero más acentuada.

1.º Puesto que íbamos a manejar una obra literaria de alta calidad, lo primero que nos era indispensable era disponer de un instrumento, de un método, que nos permitiera «describir la obra pura y simplemente como sistema de signos». El método lo creíamos logrado en laboratorio y en condiciones de utilización. Pero, ¿y su versión didáctica? He ahí la urgencia que decíamos. Así, pues, hemos intentado convertir en instrumento didáctico a través de una formulación rigurosa y una aplicación extensa ideas y principios que apenas habían salido del laboratorio más que en comunicaciones científicas y conferencias (en la Sociedad Española de Estudios Clásicos y en la Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca, amén de algunos artículos); en la mencionada edición del libro II fueron sometidos al contraste de la crítica docta, lo que ahora nos ha permitido avanzar con paso más firme. El resultado ha sido que la enseñanza dispone esta vez de un método nuevo para investigar el estilo desde el momento mismo que el investigador lo ha considerado en condiciones de utilización.

2.º Pero las bases doctrinales de orden lingüístico latentes en el método no las podíamos desarrollar aquí; radican en Sausure y en su posterior desarrollo, la Lingüística estructural, como ya en nuestro libro anterior se indicó. Pero en este libro, que continúa aquél, la inspiración estructuralista pasa a ocupar un plano más evidente, lo mismo cuando nos movemos en el terreno literario que en el gramatical. También aquí hemos intentado salvar el hiato entre ciencia y enseñanza, en un difícil esfuerzo didáctico; hemos pretendido establecer el nexo entre la Filología Clásica propiamente dicha y la Lingüística estructural: han entrado en una edición —trabajo filológico por excelencia—, no sabemos

si por primera vez, en las notas al texto, explicaciones típicamente estructurales (II, 94, 189-94, 273). Y añadamos en esta misma línea que «Emérita» y «Estudios Clásicos» han sido utilizados eficazmente, junto con la más reciente bibliografía: para eso debe ser la ciencia vertida en las revistas, no para que se cubra de polvo.

3.º Una ambición cultural: iniciar al estudiante en una crítica literaria de elevado tono. Que no consiste en la crítica de sonora parrafada, sino en la sobria capacidad para definir cómo se han estructurado los materiales lingüísticos y literarios en un mundo con leyes propias y cuál es la plenitud de su significación objetiva en él. Creemos que esta dotación para la crítica es el bagaje cultural más valioso que deben proporcionar las letras clásicas; y, sin embargo, el Instituto y la Universidad, hasta la fecha han dejado poco menos que intacto este aspecto de la Filología.

¿Habremos logrado los propósitos? ¿No habremos ido demasiado lejos? Creemos que no es difícil imaginarse nuestras dificultades en el aspecto didáctico, amén de los apremios de tiempo; pero hemos creído que hasta un fracaso merecía la pena: el camino del éxito habría quedado trazado. Por eso la última palabra a esas preguntas la tiene el profesorado. Concédanos en atención a esos datos su benevolencia para nuestras faltas y la crítica amable para nuestro progreso y depuración. Todo nuestro intento será vano sin esta colaboración del profesorado, a quien dedico este prólogo; es a ellos a quienes a través de nuestro trabajo estamos proponiendo la necesidad de ofrecer a nuestra juventud su Virgilio, el Virgilio que los estudios clásicos tienen el deber de ofrecer a cada generación, siempre igual y siempre distinto.

* * *

Contiene este libro una novedad que merece un párrafo aparte: hay en él una colaboración importante, con una «Caracterización estilística», obra de nuestro antiguo Ayudante, discípulo

predilecto y amigo don Arturo Soler Ruiz, hoy Catedrático del Instituto de Ubeda. Esa colaboración ha sido para mí una sorpresa y una satisfacción: sorpresa porque, pese a nuestra relación, nunca pude creer que nuestro magisterio pudiera ser asimilado de modo tan perfecto; satisfacción, porque esto mismo es la prueba que nos faltaba de que pisábamos terreno firme, de que la Estilística ha salido ya en nuestra obra convertida en disciplina científica rigurosa: sólo un cuerpo de doctrina metódicamente organizado es transmisible de maestro a discípulo, mientras que la intuición y la sensibilidad son un bien intransferible (lo que no quiere decir que queden excluidas de nuestro trabajo, sino que tienen un papel bien definido junto al conocimiento racional). Y bien, ¿qué pasaje es el que ha estudiado Soler Ruiz? Yo mismo no sabría distinguir su «Caracterización estilística» de una de las mías: hasta tal punto la asimilación de nuestra doctrina y su aplicación es perfecta. Y, pues, el fruto del discípulo igualó a nuestra semilla, queden ambos confundidos. Pero he aquí cómo se ha abierto para la Filología un campo inexplorado en el que la labor en equipo puede dar generosos frutos.

* * *

Sobre el uso del libro.—*Sin perjuicio de la inviolable libertad del profesorado, de quien en última instancia depende todo, creemos necesarios unos consejos sobre el uso de este libro:*

1. El capítulo «Lengua, verso y estilo» sobre todo los dos últimos títulos, es indispensable estudiarlo antes de empezar a traducir.

2. Es también convenientísimo estudiar la Introducción a los textos antes de empezar a traducir: se entrará así en ellos sabiendo de antemano su significado, y, por lo demás, el estudio se reduce aquí a una grata lectura. Al menos hay que leerla paralelamente.

3. La introducción general a Virgilio está pensada para que sea leída y estudiada y comentada a lo largo del curso. En ella

encontrarán los alumnos muchas ideas valiosas para su formación cultural, además de un instrumento de trabajo.

Al profesorado encomendamos nuestro trabajo, que ha sido duro y sacrificado, tomando el camino difícil en vez del fácil de todos conocido. Las letras clásicas necesitan aires nuevos y, a su vez, el mundo occidental necesita unas letras clásicas renovadas a su servicio; pero la última palabra la tiene el profesorado: nuestro libro no es más que un instrumento y una sugestión. Si cumple su modesto cometido, cooperando a la continuidad de la presencia de Virgilio en nuestro mundo, habrá logrado su máxima ambición.

Madrid, 1963

V. E. HERNÁNDEZ VISTA.

* * *

En esta segunda edición de nuestra obra FIGURAS Y SITUACIONES DE LA ENEIDA, y tercera del libro II, que incluimos completo, constelado de una amplia selección antológica, hemos continuado la línea de las anteriores ediciones y hemos introducido algunas aclaraciones y ampliaciones:

1.º La consciente decisión de establecer el nexo entre la Filología Clásica y la Lingüística estructural, que formulábamos explícitamente ya en el prólogo a la anterior edición, en un intento emparentado en la intención, ya que no, por supuesto, en la dimensión, al que G. Curtius hizo en su tiempo, la hemos llevado adelante con sus pasos contados quisiéramos que con prudencia; así hemos introducido en algunas notas más al texto explicaciones típicamente estructurales: en II, 1, 27-30 y VII, 813 la explicación del valor en sistema y en habla del presente histórico y la resolución del problema de su expresividad o inexpresividad por el "principio de convergencia"; en II, 55 y 599-600, en I, 58, y en VII, 811 la explicación estructural del potencial e irreal, así como la resolución similar al problema de su posible valor estilístico. Activamos de este modo filológicamente aportaciones que consideramos seguras dentro de esta doctrina, y que tienen el atractivo de pertenecer a los hombres españoles.

2.º Hemos añadido algunas aclaraciones a la parte doctrinal estilística, muy breves, pues hemos llegado al límite dentro de esta obra.

3.º Hemos ampliado la selección de textos con notas y sin ellas. No hemos podido realizar lo que considerábamos el desideratum, que era ofrecer la "Carac-

terización estilística" total: hemos llegado también al límite en cuanto a espacio disponible. Así y todo hay otras dos nuevas, de las que la relativa a "Los vientos y Eolo" creemos será muy interesante. En total la obra tiene 1.179 versos anotados y otros 282 sin notas, extensión más que suficiente.

Solamente nos queda agradecer al profesorado la generosa acogida que ha dispensado a nuestra obra y a cuantos con sus observaciones de todo tipo, nos están ayudando en el empeño científico de que la obra misma es testimonio.

Madrid, julio de 1964.

V. E. HERNANDEZ VISTA

La reproducción que ofrecemos se limita a cambios en la portada y supresión de erratas observadas, sin introducir modificación alguna en el texto. Para recoger los avances que hemos logrado a lo largo de estos años en la investigación del estilo, tendríamos que rebasar en mucho los límites de esta obra, con la que seguimos plenamente identificados; muchos de ellos, tales como la definición del estilo, la de la obra literaria, la de la relación entre estilo y frecuencia, la del fenómeno de la redundancia..., etc., son hoy día de dominio público a través de nuestras publicaciones; por eso, recomendamos al profesorado especialmente éstas: «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», ponencia leída en el Coloquio sobre 'Problemas y principios del estructuralismo lingüístico', celebrado en Madrid por el C. S. I. C. en octubre de 1964 y publicada en libro con el mismo título en 1967, pp. 270-297; 'Tácito: Historias, I, 2-3. Estudio estilístico' en *Emerita* 33, 1965, pp. 265-295: en ambas pueden verse las susodichas definiciones, ya anunciadas en la página 100 de esta obra en nota al pie; 'La aliteración en Virgilio: una definición estilística', leída en el III Congreso Español de Estudios Clásicos (28-III a 1-IV, 1966), publicada Actas II, pp. 342-349, en 1968; 'Cátulo, Marcial y Fray Luis de León. Estudio estilístico', en *Estudios Clásicos*, 49, pp. 319-339, 1966; 'Ana y la pasión de Dido en el libro IV de la Eneida', en *Estudios Clásicos*, 48, pp. 1-30, 1966; 'Redundancia y brevitas: su naturaleza y función' y 'Geórgicas III, 210-241: los toros bajo el imperio de Venus. Estudio estilístico', de inmediata aparición en *Emerita* y *Estudios Clásicos*, respectivamente.

Madrid, julio de 1969.

V. E. HERNÁNDEZ VISTA

INTRODUCCION GENERAL A VIRGILIO

TIEMPO, VIDA Y OBRA DE VIRGILIO

Tiempo, vida y obra de Virgilio.—Al estudiar la obra de un autor es costumbre consagrada por una larga tradición empezar explicando a los lectores las "fuentes" de la obra, como quien dice, los manantiales de donde brotó, que permiten comprender su presencia. Entre esos manantiales son los más evidentes e inmediatos el tiempo, la época en que el autor vive, y la propia vida del autor; la obra, hija de la época de su creador; y, cruzando la época y la vida del artista, la tradición literaria, la obra hija de una tradición literaria. No romperemos nosotros esta costumbre, pese a sus muchos pecados —toda tradición suele ir acumulando pecados sobre sí hasta que éstos la ahogan— y menos al hacer para los escolares, ya en nivel universitario, una edición de textos de la *Eneida,* aun cuando a veces en este libro rompamos rutinas, que pasan por tradiciones, e inauguremos tradiciones, que pueden ser tomadas por revoluciones.

Es por muchas razones conveniente que en las clases de Preuniversitario de este curso se tengan a la vista los datos biográficos de Virgilio; más aún, la Historia de Roma y particularmente la de este momento cardinal que es la época en que le tocó en suerte vivir a Virgilio, momento cardinal para Roma, para toda la Antigüedad grecolatina y para el mundo Occidental, deben ser objeto especial de cuidadoso estudio, más allá de las breves notas que en este libro tengan su lugar. Es indudable que vuestro horizonte espiritual se dilatará, que vuestra capacidad de comprensión, no

ya del pasado, sino del presente, pues para eso se estudia el pasado, se os multiplicará. Al fin y al cabo, de las clases de latín en este nivel, del profesor que las dirige, tenéis que esperar diariamente y a escala individual la repetición del milagro de los estudios clásicos: la resurrección de los muertos. Porque eso ha de ser una clase de Latín; resucitar muertos, a los muertos que viven en nosotros y por los que nosotros vivimos, a fin de poder entablar diálogo con nuestros propios orígenes; si esta resurrección se logra, entraréis en posesión del futuro. Cuando Eneas, fugitivo de Troya echa a andar en busca de su destino, lleva sobre sus espaldas a su anciano padre, Anchises, en el regazo a sus Penates, y de la mano a su hijo el pequeño Iulo: el futuro, representado por el pequeño Iulo, está firme en las manos, cuando el pasado va sobre la espalda; sólo de la carga de un pasado valioso surge el ímpetu necesario para la conquista del futuro; quien corre sin ese peso es como pluma que lleva el viento; y más triste es la figura de quienes, abrumados por ese peso, se inmovilizan: esos ahogan la vida, porque ni siquiera vivieron. Así, pues, al hundiros en el pasado, al remontarnos a la guerra de Troya en los textos del libro II de la *Eneida* de Virgilio, sabed que emprendéis la misma aventura que Eneas: la conquista del futuro con el pasado a la espalda; no vamos a hacer arqueología, sino vida. Y justamente por eso, extraña paradoja, os recomiendo como preparación para un adecuado estado de gracia, el estudio de la Historia de Roma y, sobre todo, la etapa final de la República y la Edad augustea.

* * *

Todo eso es conveniente; pero desde ahora debe quedar bien sentado esto: el estudio de las causas externas de una obra de arte, de sus manantiales y fuentes, de todo lo extrínseco a la obra misma, jamás nos dará razón de la obra. La Eneida de Virgilio está ahí; ahí están los textos, objeto central de trabajo del curso monográfico; pero está ahí, por encima y más

allá de la época en que Virgilio vivió, de la tradición literaria y hasta de Virgilio mismo. No hay proporción alguna de causa a efecto. La razón es simplemente ésta: *la obra de arte es un mundo con sus propias leyes, que hay que investigar en el seno de la obra misma.*

Por tanto, la obra de Virgilio no se identifica ni se explica:

a) Como fruto de las circunstancias políticas, económicas, sociales, espirituales o religiosas entre las que emergió.

b) Como producto de la biografía y psicología de su autor.

Ni aun poseyendo al detalle todos esos datos y de propina todas las palabras que Virgilio empleó en la Eneida —están en cualquier diccionario— nos sería posible reconstruir ni un solo verso de ella. Y es que la verdadera definición de una obra de arte, concretamente de los pasajes de la *Eneida* que vamos a recorrer en compañía, reside en sus elementos intrínsecos; porque una obra de arte no es sino *una estructura lingüística singular que actualiza con un fin estético una entre las ilimitadas posibilidades de sistema lingüístico.* Dicho en términos más sencillos: el libro II de la *Eneida* que vamos a estudiar es todo un mundo artístico con leyes propias, expresado en una lengua organizada con leyes también propias al servicio del fin propuesto; en realidad, es toda una lengua latina particular dentro de la lengua latina general. Por tanto, fácil es comprender que para saber algo en serio sobre Virgilio, sobre ese mundo artístico expresado en un latín particular, el de Virgilio (no más difícil que el resto del latín) no hay más que un camino: leerlo, meditarlo, analizarlo cuidadosamente; analizar el sistema lingüístico individual de esta obra de Virgilio, atentos al fin estético total. Ni más ni menos, eso es lo que hemos hecho con todo detalle, a modo de guía y paradigma, con la mayor parte de los textos utilizados.

Entrad de mi mano en ese mundo, seguid atentamente mis introducciones y "Caracterizaciones estilísticas" y no saldréis defraudados, si amáis la belleza, si sentís inquietud por vuestro presente, si queréis dominar el futuro: veréis que es un mundo nuevo, contemplaréis paisajes vírgenes

que estaban reservados para vuestra primera mirada... ¿Dos mil años y cien generaciones de hombres leyendo a Virgilio y vamos a encontrar un mundo nuevo? Sí: el cielo es el mismo desde que hay hombres sobre la tierra; pero cada generación ve un cielo diferente.

* * *

El tiempo de Virgilio.—Y, sin embargo, hay que conocer, es conveniente conocer, el tiempo de Virgilio. Porque toda obra de arte nace en el tiempo y es testimonio del tiempo en que nació; aunque las grandes obras están más allá del tiempo y superan al tiempo. En toda obra hay latente un sistema de vigencias, generacional, que la define históricamente. Virgilio pertenece íntegramente a la generación de Augusto, de Mecenas, de Horacio. El conoció: a) a los "supervivientes" de la época anterior fuera de la plena acción histórica, que quedan puramente como un testigo geológico y señalan inequívocamente de donde viene la situación de que se trata"; b) a los que efímeramente iban consiguiendo el poder como continuadores de la situación anterior (Cicerón, Pompeyo, Craso...); c) a la oposición, a la generación con eficacia histórica plena, incorporada en Octavio, en la que Virgilio vio la solución para los infinitos males de su Patria (1). ¿Cuál era la aspiración máxima de la generación virgiliana? Sin duda, un ansia incontenible de paz, de creación de un mundo, digna morada de todos los hombres, destinado a durar eternamente. "Virgilio ha formulado y cantado la más bella y certera anticipación del ideal de unidad natural, de libertad y de justicia que los hombres han podido soñar" (2). La obra entera de Virgilio es expresión de ese ansia, entonces dolorosamen-

(1) Julián Marías: "El método histórico de las generaciones". Tercera edición, 1961. Rev. de Occidente, pág. 163.

(2) V. E. Hernández Vista: "Significado y valor de la Literatura Latina", en "Helmántica", 1960, núm. 35, pág. 231.

te sentida. Porque el mundo con que se encontraron los ojos de Virgilio fue un mundo en trance de muerte; muerte, destrucción, dolor por todas partes; guerras, armas, brutalidad, opresión; y esto, años y más años. En aquellos momentos se estaba cerrando la primera parte de la Historia grecorromana, de la Historia de Occidente. Grecia había dado al Occidente el fruto imperecedero de su sabiduría, el testimonio indestructible de su fe en la razón y en la libertad humanas; pero el mundo antiguo no había logrado una organización de la vida a la medida de las conquistas del pensamiento filosófico y de la realidad político-militar. Todos sabían que estaba muriendo un mundo viejo y presentían la llegada de uno nuevo; pero el proceso se desarrollaba en medio de una espantosa y larguísima agonía. Copiemos simplemente la tabla de fechas de Glover para tener a la vista el esquema generacional que hemos descrito (3):

Antes de Cristo:

90. La guerra social.

88—82. El régimen de Mario.

82—78. La dictadura de Sila.

70. Consulado de Pompeyo y Craso. Nacimiento de Vrigilio. Nacimiento de Galo.

65. Nacimiento de Horacio.

63. Consulado de Cicerón y conspiración de Catilina. Nacimiento de Augusto.

53. Batalla de Carras. Los Partos se apoderan de las enseñas romanas.

48. Batalla de Farsalia.

(3) T. R. Glover: "Virgil", 5.ª ed., 1923.

48—44. Dictadura de César.

44. Asesinato de César.

42. Batalla de Philippos (Horacio combatiente en el ejército republicano.

41. Reparto de tierras a los veteranos. Episodio de las fincas de Virgilio.

39. Virgilio presenta a Horacio ante Mecenas.

38. Aparición de las *Eglogas*.

31. Batalla de Actium.

29. Fecha de la aparición de las *Geórgicas*.

27. Octavio toma el título de Augusto. Muerte del poeta Gallus.

25. El poeta Propercio publica su colección lírica *Cynthia*.

23. Muerte del joven Marcelo. Aparición de los tres primeros libros de *Odas* de Horacio.

20. Los Partos devuelven los estandartes tomados en la batalla Carras.

19. Muerte de Virgilio. Muerte de Tibulo. Horacio publica su primer libro de *Epístolas*.

8. Muerte de Mecenas. Muerte de Horacio.

Después de Cristo:

14. Muerte de Augusto.

Este cuadro muestra perfectamente el esquema generacional humano

y político en que se desarrolla la vida y obra de Virgilio. Y recojamos ahora la visión viva de esas descarnadas fechas, que Constans nos da (4). "En este año 30 el mundo respiraba después de un largo período de angustia. Toda la juventud de Virgilio se había pasado en medio de guerras civiles y el estruendo de las armas. Hacía ocho años que Catilina se había hecho matar heroicamente en Pistoia a la cabeza de los campesinos de Etruria, que había puesto en pie contra Roma. A los veintiún años, Virgilio había visto a César cruzar el Rubicón y desencadenarse una guerra feroz: guerra de la que el Estado Romano, la sociedad romana, el mundo sometido a Roma salieron al cabo de cinco años, profundamente transformados. Pero esto no era aún el fin de la gestación dolorosa de la que debía salir un orden nuevo: después del asesinato de César, las guerras civiles volvieron a empezar y todo volvió a caer en el caos. Por un instante, durante el otoño del año 40, a la hora de la paz de Brindis, se había creído que las guerras civiles estaban terminadas, que una era de paz y de prosperidad se iba a abrir; y Virgilio había hecho una convocatoria a las esperanzas de los hombres al escribir la égloga IV. Pero la calma duró poco. Sexto Pompeyo era el dueño del mar y amenazaba con doblegar por hambre a Italia. Virgilio, mientras se preparaba para escribir las *Geórgicas,* podía seguir, desde lo alto de las rocas de Cumas la batalla que Octavio libraba contra la flota de Sexto Pompeyo; o podía ver, en la misma bahía de Nápoles, entrenarse a los marinos de Agripa."

Mackail (5) resume así las desdichas de Roma: "En trepidante sucesión vino la revolucionaria legislación del 88, la marcha de Sila sobre Roma y su ocupación militar; el régimen de terror de Mario; la vuelta de las legiones Asiáticas; la dictadura de Sila y las matanzas organizadas; la guerra civil extendida a las provincias y la revuelta de España; la gran sublevación de los esclavos en Italia; las flotas piratas ocupando el Mediterráneo; la revolución de Catilina; la total bancarrota del gobierno y el remiendo del primer triunvirato; su colapso y el descenso de César a Ita-

(4) L. A. Constans: "L'Eneide de Virgile", Ed. Mellottée, pág. 29 ss.
(5) J. W. Mackail: "The Aeneid", pág. XVIII. Oxford, 1930.

lia con su ejército de veteranos; la gran guerra civil de 49-45, que termina con la completa victoria de César y el establecimiento bajo el nombre de una dictadura durante diez años (como los diez años del consulado de Napoleón en 1799) de una monarquía de hecho; su asesinato, que hundió al mundo en un caos; nuevas guerras civiles llevadas a cabo por enormes ejércitos; el segundo triunvirato y la extinción del poder del Senado como fuerza organizada; la provisional división del mundo romano en dos zonas, Oriental y Occidental; el largo duelo por el poder entre Octavio y Antonio, decidido por fin en la batalla de Actium: y entonces los cuarenta y cinco años de principado de Augusto". A partir de la batalla de Actium cambió el panorama, que Constans sigue describiendo así: "Llegó un momento en que Octavio fue el dueño indiscutible de todo el universo romano: fue el 2 de septiembre del año 31, en Actium, cuando las naves de Antonio, siguiendo a las de Cleopatra, huyeron ante la flota de Agripa. En todas partes, en Roma y en las provincias, se tenía fe en él; y en todas partes la esperanza renacía. Las largas pruebas sufridas habían dado a la élite romana un sentimiento más grave de sus deberes para con la patria herida, un amor más profundo hacia esta madre que había estado a punto de perecer víctima de las disputas de sus hijos. Se volvía con piedad hacia el gran pasado de Roma, se estudiaba su historia, sus antigüedades, se construían nuevos templos a las viejas divinidades. Y Augusto aparecía como el instrumento providencial de este Renacimiento, de esta reforma integral que ponía en armonía las tradiciones y las necesidades de un mundo nuevo."

Es en medio de este maremagnum, y, al final, de la ansiada paz, donde se desarrolla, crece y madura el alma poética y la obra de Virgilio. Un momento cardinal, hemos dicho, para la historia de Occidente. Como muy bien dice Mackail (6): "Al acercarse a Virgilio, tenemos que percatarnos no sólo de que era un soberano artista, sino de que él se presenta en una muy especial relación con el significado total de una época que fue uno de los ejes fundamentales de la historia. Fue entonces cuando se creó la or-

(6) J. W. Mackail: Op. cit., pág. XIII.

ganización política y civil bajo la cual el mundo europeo vivió durante más de un millar de años y sobre cuyos subsiguientes desarrollos principalmente se han establecido sus cimientos." Las obras de Virgilio son ciertamente expresión de su época, pero trascendiéndola con mucho. Nadie espere en las *Bucólicas*, *Geórgicas* o *Eneida* encontrar un trasunto de ese mundo de locura. Lo que en ellas sí se encontraría es un eco del dolor, del dolor que traspasa a los hombres y las cosas, vivido y transfigurado en los hexámetros del gran poeta. Y, sobre todo, la expresión del ansia universal, de la inmortal esperanza de los hombres, hasta en medio de la desesperación, en un mundo de paz, justicia y libertad.

La vida de Virgilio.—Si la época en que un artista escribe está presente en su obra, si ésta es de algún modo hija del tiempo, con mucha más razón parece que ha de estarlo la propia vida del autor. La biografía y la psicología del artista explicarán acaso su obra. La causa más inmediata de una obra de arte es su autor; por tanto, parece a primera vista que, si conocemos bien la biografía, tendremos mucho andado en el conocimiento de la obra. Repásense las llamadas Historias de la Literatura y se verá que en muchas de ellas el verdadero objeto de su estudio, que son las obras literarias, queda exidentemente desplazado por un objeto accesorio, que es la biografía de los autores. Hoy por hoy, se puede afirmar sin gran margen de error que las llamadas Historias de la Literatura son en realidad "Sumas biográficas" de los escritores de tal o cual Literatura, iluminadas con pasajes de las obras del respectivo escritor; las más ambiciosas son a la vez "Sumas biográficas" de la época que se trata, iluminadas también con pasajes de las obras literarias. Pero la obra poética queda siempre escamoteada.

Lo que verdaderamente interesa en la Literatura son las obras literarias en sí mismas; nos interesan aquí las *Bucólicas*, las *Geórgicas*, la *Eneida*, no Virgilio. La vida del artista es una vida humana entre millones de vidas humanas, digámoslo con dolorida crueldad, entre millones de vidas humanas idas para siempre; y si su nombre se salva del olvido legítimamente, es porque sobre su tumba quedó, en vez del frágil recuerdo de la inscripción familiar, el recuerdo *aere perennius*, "*más duradero que el bronce*", como Horacio nos dice de su propia obra presintiendo el futuro; pero ¡ay!, no es ya la vida o la muerte, tan aprisa pasada, tan pronta llegada, no la tumba, sino la hermosa inscripción que en ella quedó. "Cabe demostrar que es falso todo el modo de ver según el cual el arte es pura y simplemente autoexpresión, transcripción de sentimientos y vivencias personales. El enfoque biográfico olvida que una obra de arte no es simplemente la incorporación de la vivencia, sino que es siempre la última obra de arte de una serie de obras de arte" (7).

(7) René Wellek y Austin Warren: "Teoría Literaria", págs. 128 y 241. Ed. Gredos. Madrid, 1953.

Claro es, todos sabemos que tras una obra literaria hay un nombre de un ser humano, aquí Virgilio; y tenemos conciencia de que lo virgiliano tiene entidad propia e inconfundible. ¿Cómo entonces no ha de definirse la obra por la biografía? He aquí mi respuesta personal: entre la personalidad humana, de carne y hueso, de un artista y su obra se interpone "la personalidad poética"; aquélla se define en documentos históricos, ésta puede definirse en la obra. La personalidad humana y la "personalidad poética" pueden ser idénticas, solamente parecidas, o no tener nada en común; si, al hablar de una obra, atribuimos al autor tal o cual propósito, si decimos Virgilio se propuso tal o cual cosa, nos estamos refiriendo a su personalidad poética, a la que traslaticiamente identificamos con la humana. Y esto es verdad incluso en los autores "románticos", en los que sitúan su "yo" en el centro de la obra y hacen de la obra expresión de su "yo".

Ni por esta Antología de la *Eneida*, ni por todas sus obras sabremos apenas nada sobre quién fue aquel hombre de carne y hueso que se llamó Virgilio; a su vez, su biografía, lo que documentalmente sabemos, no nos dará razón de sus obras; pero sobre su tumba quedaron como imperecedera inscripción, en verdad "más duradera que el bronce" sus *Eglogas*, sus *Geórgicas* y su *Eneida*, salvando un nombre del olvido; un deber de piedad y de agradecimiento nos obliga a conocer lo que se sepa de aquella vida, que también palpita en la obra. Acerquémosnos con reverencia y busquemos en su vida el eco de su obra.

* * *

La biografía de Virgilio está en una situación privilegiada en comparación con la de la mayoría de los escritores antiguos. Virgilio fue uno de esos pocos artistas que gozaron en vida de la admiración de sus contemporáneos poco menos que indiscutida; más aún, todo el mundo vio en él al genio de la poesía, al elegido de las Musas, al Homero romano, y aún algo más grande que Homero. Toda su época sintió, con certeza trascendental,

que la obra de Virgilio era obra para la eternidad en una Roma que pensaba siempre en términos de eternidad. Y desde el emperador hasta el esclavo, desde el letrado al ignorante, le rindieron en vida tributo de admiración. Si su contemporáneo, el gran poeta lírico Propercio, mientras Virgilio estaba trabajando en la *Eneida* anunciaba ya al mundo.

Cedite, romani scriptores, cedite, Grai:
nescio quid maius nascitur Iliade.

Atrás, escritores romanos, atrás, griegos: algo, no sé qué, más grande que la Ilíada está naciendo, la plebe romana lo aclamaba igual que a Augusto al aparecer en los teatros. Así, no es de extrañar que desde el mismo día de su muerte se escribiera la biografía de Virgilio; ni tampoco que la leyenda se apoderara de su biografía.

La primera edición de la *Eneida*, que fue póstuma, llevada a cabo por sus amigos Vario y Tucca siguiendo órdenes de Augusto, tenía al frente la biografía del poeta, redactada por Vario. Un poeta cómico, C. Melissus, liberto de Mecenas, que conoció muy personalmente al poeta, escribió sus recuerdos de Virgilio. Y es seguro que biografías numerosas, que leyendas y anécdotas muy reales, como para ser aceptadas por los que le conocieron, circularon por Italia y entraron en las escuelas de Retórica junto a sus obras: Augusto, que honró y amó a Virgilio, le sobrevivió muchos años para no consagrar su memoria, atento también a su propia y personal gloria. Pero casi nada nos queda de todos esos testimonios contemporáneos. Las vidas de Virgilio que poseemos datan del siglo IV. Tiempo ya suficiente para que la leyenda operase sobre este poeta legendario en vida, pero insuficiente para que su verdadera biografía quedase sumida en el olvido o eclipsada tras la leyenda. Por tanto, podemos estar bien seguros de que las biografías que nos han llegado emanan de las contemporáneas. La más importante, la del gramático Donato, que puso al frente de sus comentarios a las obras de Virgilio, está a su vez inspirada en otra escrita por el historiador Suetonio en tiempos de Adriano. Y aún nos ha llegado, adulterada,

atribuida a Valerio Probo, una biografía del tiempo de Claudio y Nerón (8). En la propia obra del poeta, en las *Eglogas* y en las *Geórgicas*, hay también importantes datos biográficos, y, sobre todo, en una de sus obras menores el *Catalepton*.

Y bien, ¿sabemos mucho sobre la vida de Virgilio? Mucho más que sobre casi todos los otros autores latinos, salvo los que al mismo tiempo fueron activos actores de la Historia, un Cicerón, un César; pero bien poca cosa y siempre con dudas.

* * *

Publio Virgilio Marón, según Donato y Probo nos dicen "natus est Cn. Pompeio Magno M. Licinio Crasso primum coss. Iduum Octobrium die in pago, qui Andes dicitur, et abest a Mantua non procul", *nació el día de las Idus de octubre bajo el primer consulado de Cn. Pompeyo y de Crasso en una aldea que se llama Andes y que no está lejos de Mantua.* Es decir, el 15 de octubre del año 70 antes de Cristo. Todo muy claro. Pero no tanto... He aquí que un investigador moderno, Carcopino, demuestra (9) que Probo y Donato se equivocaron en las cuentas en un año. Virgilio nació, pues, el 15 de octubre del año 71 a. C., a menos que no nos convenza Corcopino. ¿Dónde nació? En Andes, "que no está lejos de Mantua". Pero ¿dónde está Andes? ¿Cuánto es ese "no lejos de Mantua"? Buen enredo es éste, que ha dado no pocos dolores de cabeza. Pero, al fin y al cabo, ¿qué importa? Sí, sí que importa: esos dolores de cabeza son testimonio de piedad hacia un ser querido; algo aporta esta piedad al conocimiento de la obra: sin amor, sabedlo, no hay conocimiento verdadero. Lo único importante, como bien observa Constans, es que "Virgilio nació en la Galia Cisalpina.

(8) Johannes Goette-Karl Bayer: "Vergil. Aeneis und die Vergil-Viten". 1958, que ofrece con todo cuidado el texto de las "Vidas de Virgilio", págs. 560-706.

(9) J. Carcopino: Rev. des etudes latines, 1931, pág. 45 ss.

Lo único que importa observar es que Virgilio no era un romano, sino un itálico; nacido en la llanura del Po, pasó la mejor parte de su vida sobre las orillas del golfo de Nápoles; en su persona, en su obra, se realiza como simbólicamente la unidad de Italia. Virgilio es un itálico como Horacio, que era de Venusia en Apulia, como Cicerón, que era de Arpino, en país volsco; itálico, como el poeta Catulo, como el historiador Tito Livio, que son ambos galos cisalpinos, el uno de Verona, el otro de Padua. Se contarían con los dedos los grandes escritores latinos que han tenido Roma misma como cuna".

¿Quiénes fueron sus padres? Donato nos dice que fue hijo de "parentibus modicis fuit ac praecipue patre, quem quidam figulum opificem, plures Magi cuiusdam viatoris initio mercenarium, mox ob industriam generum tradiderunt", *de modesta familia, sobre todo, por su padre, quien según algunos fue alfarero, según los más empleado inicialmente de un lictor de nombre Mago, luego su yerno por aprecio a su inteligencia.* Y aún Donato añade un interesante detalle: "egregieque substantiae silvis coemendis et apibus curandis auxisse reculam" *que aumentó notablemente su pequeño patrimonio comprando bosques y con la apicultura.* Este detalle, además del lugar de su nacimiento, nos informa de que Virgilio conoció y vivió en su infancia el ritmo de la vida campesina; las *Bucólicas* y *Geórgicas* por sí mismas, aunque nada supiéramos de su vida, probarían que la tierra, las plantas, los animales, las abejas, palpitaron en su corazón; porque la ciudad puede ser olvidada, pero el campo no se olvida nunca, cuando se ha vivido el campo durante la infancia. Luego Donato recoge leyendas relativas a su nacimiento, al mito del *puer* casi divino. Nos pasa a decir que pasó en Cremona hasta la toma de la toga viril, a los quince años, *los principios de su vida*, "initia aetatis", y que el mismo día de ese acontecimiento moría Lucrecio. Es decir, Virgilio pasa su infancia hasta los ocho años más o menos en los campos donde nació; pero Virgilio no fue nunca un campesino profesional. Porque sus padres, con mayores o menores sacrificios, lo envían a Cremona a hacer sus estudios de Gramática, hoy diríamos Bachillerato Elemental; después a estudiar

Retórica y Filosofía a Milán; es lo que hoy diríamos Bachillerato superior y estudios universitarios.

Y ahora que ya ha crecido ¿cómo fue Virgilio físicamente? "Corpore et statura fuit grandi, aquilo colore, facie rusticana, valetudine varia; nam plerumque a stomacho et a faucibus ac dolore capitis laborabat, sanguinem etiam saepe reiecit." *Fue grande de cuerpo y altura, de color oscuro, de fisonomía campesina, de salud inestable, pues con frecuencia padecía del estómago, de la garganta y de dolores de cabeza, e incluso muchas veces vomitó sangre.* Esta descripción concuerda con toda exactitud con la de la figura que tenemos en el mosaico descubierto en Hadrumetum, en Africa. que se encuentra hoy en el museo del Bardo; con toda seguridad estamos ante el verdadero retrato de Virgilio.

En Roma sigue los estudios de elocuencia; es decir, se prepara para la carrera política y para el foro, como los hijos de toda familia romana con posibilidades. Probablemente allí sigue sus estudios con el profesor Epidio, a cuyas clases acudían los hijos de las más distinguidas familias romanas, entre ellos Octavio, el futuro Augusto; lo que es seguro es que en Roma, además de sus estudios filosóficos-literarios, además de sus estudios sobre medicina y matemáticas a las que era muy aficionado, trabó sólidas relaciones sociales y literarias, que contribuyeron no poco a su obra creadora.

"Había en Roma, en los últimos años de la república, una escuela poética que se llamaba de los *neoteroi*, los jóvenes. El jefe era Catulo, que iba a morir poco tiempo después de la llegada de Virgilio a Roma, probablemente en el 52, a los treinta y cinco años. Alrededor de Catulo se agrupaba toda una pléyade de jóvenes que querían que la poesía romana fuera una poesía erudita, a imitación de la poesía alejandrina: Calimaco y Teócrito eran sus modelos preferidos" (10). "Su más íntimo amigo fue Cornelio Galo, natural de Frejus, una colonia romana y base naval en la Galia Narbonense. Galo era un joven de casi la misma edad que Virgilio, de un gran atractivo personal y un precoz talento poético. Virgilio y él eran dos destacados miembros en un círculo literario tan distinguido durante las

(10) L. A. Constans: op. cit., pág. 14.

guerras civiles. Estudiaron y escribieron juntos. El grupo a que los dos pertenecían originó un movimiento poético nuevo. Tenía una triple meta: primero, una más alta y sostenida calidad técnica de la que hasta entonces había alcanzado la poesía latina; segundo, la asimilación y trasmutación en formas poéticas de la educación alejandrina, que había llegado a ser patrimonio de la nueva clase intelectual en Roma; por último, la incorporación en estas formas de un nuevo lirismo" (11). Con esta segunda definición de Mackail queda bien establecido el horizonte del círculo en que se educa Virgilio.

Su preparación técnica para la abogacía y la poesía estaba ya hecha a los veinte años y sin duda había escrito ya muchos versos a esa edad, parte de los cuales nos quedan en sus obras menores. Donato sitúa sus poesías primeras, lo que hoy llamamos el *Apéndice Virgiliano* a los dieciséis años, un poco prematuramente, si se refiere a la totalidad. Parece ser que Virgilio probó sus armas forenses, como nos lo cuenta su biógrafo, una sola vez, "pues era muy torpe de palabra y parecía un hombre inculto". Pero "en buena hora lo desviaron las contingencias políticas desfavorables y, sobre todo, sus vocaciones poéticas y meditativas, que entonces, al filo de sus veinte años, naturalmente irrumpían en su espíritu y se imponían sobre todas las otras razones e ilusiones" (12).

Sabemos que Virgilio abandona Roma y se dirige a Nápoles hacia el año 45, donde sigue sus estudios bajo la dirección del famoso profesor epicúreo Sirón, docto filósofo a quien Cicerón elogia junto a otro también epicúreo, Filodemo, que con él compartían también en Nápoles la fama de sus enseñanzas. Pocos datos tenemos, en cambio, del período de diez años que oscila entre los veinte y treinta de nuestro poeta. Lo seguro es que son años de profunda y apasionada meditación, de estudios tenaces, de maduración humana del genio propio, de vida retirada en un ocio laborioso y sabio. Esos diez años de silencio son los años que todas las grandes figuras

(11) J. W. Mackail: op. cit., pág. 25.

(12) A. Rostagni: "La letteratura di Roma repubblicana ed augustea", página 290. Bolonia, 1949.

en la historia del progreso del espíritu humano se han tomado para su maduración. Fue en esos años cuando entró en contacto con la poesía de Lucrecio, el raro y poeta único por muchos conceptos entre los latinos, a quien Virgilio debe mucho. Es al final de este período, entre el 42 y el 37, cuando se sitúa la aparición de las *Bucólicas*, que de golpe le abrieron las puertas de la fama.

Pero también Virgilio estaba envuelto en el torbellino de las guerras civiles. Después de la batalla de Filippos, que Octavio gana a las tropas republicanas de Bruto y Casio, los triunviros decidieron compensar a sus veteranos mediante la expropiación de tierras destinadas al reparto entre los mismos. Los lotes se harían a expensas de dieciocho ciudades de Italia; entre ellas se encontraba Cremona, y, como no hubo bastantes, las expropiaciones alcanzaron también a Mantua. Entre las tierras expropiadas se encontraba el patrimonio del padre de Virgilio. No es dudoso que Virgilio movilizara comunes amigos cerca de Octavio, probablemente Cornelio Galo. Y parece también cierto que Octavio prometió arreglar el asunto. Pero cuando una guerra civil ha estallado las cosas escapan siempre de la mano y de la voluntad de los hombres. Historia, leyenda y poesía se entrecruzan en este episodio; pero lo cierto es que Virgilio no recuperó la hacienda paterna. Pero también es cierto que Virgilio tuvo una finca en la Campania, que seguramente le legó su maestro Sirón, y otra también en Nola, como dice Aulo Gelio ("Noches Aticas", VI, 20). La poesía en Roma —como en todas partes— no era productiva. No es aventurado afirmar que Augusto, que se ocupó de subvenir a las necesidades del poeta, le compensara de algún modo de la pérdida de la herencia paterna. Lo que sí es firme es que en la vida de Virgilio, Mantua desapareció y que el poeta es en Nápoles donde tenía su retiro, y de esa ciudad hizo su segunda patria. Todo este episodio dejó huellas en las *Eglogas* I y IX.

La publicación de las *Eglogas* lo llevó al pináculo de la gloria. Ellas le abrieron el círculo de Mecenas, de quien fue en adelante un buen amigo; en el año 38 debía tener ya confianza suficiente como para presentar e introducir a otro gran poeta, Horacio.

Entre el 37 y 29 concibe y desarrolla las *Geórgicas,* obra que, según Donato, le llevó siete años. Esta obra la emprende a instancias de Mecenas y con el aliento de Octavio. No se crea, sin embargo, que fue una obra de encargo: Virgilio recibió estímulos, pero nunca hizo nada por encargo. Las *Geórgicas,* están en la línea de la poesía didáctica de Lucrecio, pero vinculada a la realidad de la vida y la situación romana; Virgilio compite aquí con Lucrecio, haciendo una obra virgiliana, romana y vital. Filosóficamente está alentada por el soplo del atemperado estoicismo romano, y ya distante del epicureismo doctrinal de Lucrecio. La publicación de las *Geórgicas* coincide con la batalla de Actium, que señala el triunfo definitivo de Octavio.

Ahora la vida de Virgilio transcurrirá laboriosa y meditativa, entregada a la poesía y la filosofía en su retiro de Campania y quizá de Sicilia. Tiene también casa en Roma, regalo de Mecenas; pero no gusta del bullicio de Roma para vivir y crear. Su salud inestable, además de su vocación y temperamento, le llevaban a esa vida tranquila en un clima benigno. Allí trabajaba su poesía morosamente, pulía sus versos pertinazmente. Para Virgilio, como para todo gran artista, nunca era la primera idea ni la primera palabra la que valía, sino la última. Y eso no significa que sus versos fueran fruto de penoso parto; muy al contrario, no es dudoso que salían flúidos de su pluma; pero la inspiración y la facilidad no eran sino la materia prima para un paciente y amorosa elaboración posterior. Es así, y sólo así, como se logra la obra perfecta. Sépanlo los apresurados vates de nuestro tiempo.

Los años que le quedan de vida, once años, los dedicará a la creación de su gran poema la *Eneida.* La *Eneida* nace en un ambiente de paz y de restauración nacional. Y repitamos lo dicho en relación con las *Geórgicas*: la *Eneida* no es obra de encargo, aunque Augusto estuvo vivamente interesado en ella, aunque ansió la gloria de la poesía para su nombre y hechos, aunque es seguro que instó a Virgilio; pero la *Eneida* es fruto libérrimo del genio poético de Virgilio. El poema lo hizo Virgilio para gloria eterna de Roma; pero de un modo que Augusto no podía imaginar, con

sobriedad y mesura, la obra de Augusto queda identificada con la eternidad de Roma; él es, a través de Eneas el fundador de la segunda Troya; como Eneas hace renacer a Troya de sus cenizas, así Augusto a Roma. Todo eso sin formulación directa, por vía de asociación indirecta. Y tampoco es cierto que Virgilio quisiera expresar así su agradecimiento: sencillamente, la Pax Augustea es el pedestal de sustentación en el tiempo de la *Eneida.* Un gran poeta jamás sirve a una causa política ni es fiel a las sinuosidades tantas veces turbias de toda actividad política; un gran poeta no puede ser fiel a nada ni a nadie más que a las exigencias de su arte. Y sólo un político del talento poco menos que único de Augusto sabe darse cuenta de la imperiosa exigencia de libertad del artista. Por eso, Virgilio y Horacio lo glorificaron sin ser instrumentos de su política.

Los once años que, según Donato, dedicó Virgilio a la *Eneida* no son una exageración, aun prescindiendo de la morosa elaboración de sus versos. Se trata de una obra compleja, que exigió a su autor una enorme acumulación de datos y leyendas de todas clases, y la organización de todo ese material en un todo orgánico.

Y llegamos al final de la vida de Virgilio. Dejamos la palabra a Donato: "A los cincuenta y un años de edad, cuando se disponía a dar la última mano a la *Eneida,* decidió marchar a Grecia y Asia, y dedicar tres años exclusivamente a retocar su obra, para consagrar el resto de su vida a la Filosofía. En su camino, en Atenas, se encontró con Augusto que volvía a Roma de Oriente y resolvió no separarse de él y volver en su compañía; mientras visitaba Megara, ciudad próxima, de clima ardiente, sufrió un acceso de enfermedad y se fue agravando a medida que continuaba su navegación, hasta el punto de que llegó a Brindis en estado bastante grave, en donde murió pocos días después, el día 21 de septiembre, siendo cónsules Cn. Sentio y Q. Lucrecio (año 19 a. C.). Sus restos fueron trasladados a Nápoles y enterrados en una tumba en el camino de Puteoli, en la segunda milla, sobre la que se puso este distico que él había hecho:

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua, rura, duces."

Sin duda, su viaje a Grecia tenía como objeto visitar muchos lugares de la *Eneida*, para hacer en los tres años posteriores los retoques finales a su obra. La muerte se lo impidió. Antes de morir, viendo que no podía dar esa última mano, deseó insistentemente quemar el manuscrito de la *Eneida* y trató de que sus amigos lo hicieran; pero o bien Augusto pasó por encima de esa última voluntad de Virgilio, o bien, y esto es lo más probable, le convenció de que no se debía hacer y de que legase la edición a sus viejos amigos Vario y Tucca; éstos recibieron el encargo con la condición de que no añadirían nada al texto virgiliano, pero que podrían suprimir aquellos pasajes que, a su juicio, Virgilio habría suprimido, muchos de los cuales seguramente estarían señalados por el propio Virgilio para revisión. De que fueron escrupulosos en esto lo prueban los versos inacabados que aparecen de vez en cuando en la *Eneida*, pues ninguna tentación más fácil que la de terminarlos. En el plazo de un año quedó realizado el encargo y la *Eneida* fue publicada.

* * *

Retrato psicológico de Virgilio.—¿Cómo era Virgilio psicológicamente? Se saben muy pocos detalles de la vida ordinaria de Virgilio. Se conocen los nombres y caracteres de algunos de sus amigos. Un buen grupo de paisanos suyos, de hombres de su región, constituían una brillante pléyade de las letras latinas. Valerius Cato, Lucius Valerius Catullus, de Verona; Varius Rufus, Quintilius Varo, Alfenus Varo, Furius Bibaculus, todos ellos de Cremona; aún hay que añadir Caecilius y Helvius Cinna, y, en fin, los nombres de otros amigos que ya hemos mencionado. Virgilio pasó la vida entre poetas y pensadores, muchos de los cuales eran a la vez hombres de acción. Era aquélla una sociedad brillante, llena de vida, energía, esplendor, una sociedad que amaba ardientemente la filosofía y la poesía, pero que conservaba la fe en la vida y la esperanza propia de un pueblo en ascenso. Por eso, aún en medio de los más exquisitos refinamientos ar-

tísticos e intelectuales, la poesía y la filosofía se salvaban en manos de aquellos hombres de ser puro juego y capricho del espíritu.

¿Hasta qué punto caló aquella sociedad en el corazón de Virgilio? También esto es difícil de saber. He aquí cómo cierra J. Perret la biografía del poeta, a mi juicio, con una interpretación equivocada: "Probablemente Virgilio, tan magníficamente dotado como poeta para hacerse intérprete de las grandezas nacionales, para animarlo todo con su simpatía, estaba, por otro lado, mediocremente dotado para la vida social, para las fidelidades personales, para la amistad. Pollión, Varo, Galo, sus tres amigos de la época de las *Bucólicas*, no vuelven a aparecer más en sus obras posteriores; Mecenas está ausente de la *Eneida*, en donde, no obstante, el mecanismo de las anticipaciones proféticas. hacía posibles todos los recuerdos. Augusto mismo es celebrado con fervor, pero en términos tales, que se podría dudar que Virgilio haya tenido con él nunca relaciones personales" (13). No hay duda de que J. Perret, cuyo libro es fino, no ha comprendido los límites de la fidelidad que puede ofrecer un gran artista, como antes hemos señalado, ni ha calado en detalles psicológicos significativos.

Intentemos ahondar más. En las costumbres de los años juveniles de Virgilio hay, sin duda, algunas cosas que hoy repudiamos; sin embargo, dados los conceptos de su tiempo, Virgilio, para ser joven, era un joven virtuoso frente a la juventud que le rodeaba. Es significativo que, por su timidez y moderación, le llamaron en Nápoles *Parthenias*, que más o menos se puede traducir "la virgen"; es, sin duda, un sobrenombre extraído por falsa etimología de su propio nombre *Virgi*-lius (*virgi*-nem, doncella, virgen), como explícitamente nos lo cuenta Suetonio-Donato. *Timidez, moderación, sobriedad*: retengamos estos rasgos. Todavía Suetonio-Donato a continuación nos da este otro detalle: las raras veces que iba a Roma, cuando le reconocían en público y sus admiradores le aclamaban, procuraba escurrirse y sustraerse al aplauso público. Añádase su gusto por la vida

(13) Jacques Perret: "Virgile. L'homme et l'oeuvre", pág. 13. París, 1952.

retirada en su finca de Campania, la sensibilidad dolorida de que está infundida toda su poesía, su fracaso como orador público, y tendremos un cuadro básico sobre su temperamento, compuesto de unas pocas pinceladas precisas: *timidez, sobriedad, retraimiento, sensibilidad profunda, palabra poco fácil; en los términos de la psicología de Jung ("Los tipos psicológicos"), diríamos que Virgilio fue un introvertido, es decir, un ser replegado en sí mismo, atento a su mundo interior muy rico, reflexivo, silencioso, con una sensibilidad tan viva, que le hacía sentir en su ser la unidad de la vida entera, vegetal, animal y humana, haciéndose en él consciente la irremediable nostalgia que el tránsito produce en el ser humano y vertiéndola en su poesía.*

* * *

La tradición literaria y la originalidad de la obra de Virgilio.—Hay que empezar diciendo lo mismo que al comienzo de cada uno de los apartados anteriores hemos dicho: ninguna fuente literaria ni filosófica, ninguna corriente estética, nos podrá dar cuenta de la obra de Virgilio. Pero, como hemos recordado, siempre una obra de arte es la última en una serie de obras de arte. Y esto, que ahora es verdad, era mucho más verdad todavía en la Antigüedad, donde la originalidad no consistía en la búsqueda de lo sorprendente, de lo no visto ni oído antes, sino todo lo contrario, en el manejo de temas y expresiones conocidos y mil veces repetidos para lograr nuevos efectos con la introducción de una pincelada propia a través de una pequeña variante estilística. Se trataba de una verdadera competición de cada artista con sus predecesores y aún consigo mismo, en una búsqueda pertinaz e incansable de la perfección y de la belleza a través de una *retractatio*, de un laboreo constante de los mismos temas y hasta expresiones (14).

Pueden comprenderse así las siguientes cosas: 1.°, que los escritores antiguos no ocultaban sus "fuentes", sino que las exhibían como testimonio de su destreza. 2.° que el arte a lo largo de los siglos había adquirido una complejidad extraordinaria; Virgilio es, como hemos dicho, la culminación de mil años de cultura y tradiciones estéticas y literarias; 3.°, que la originalidad de los grandes artistas antiguos reside en sutiles detalles estilísticos; mas como sobre que sea el estilo se ha sabido muy poca cosa hasta la fecha, la definición de la originalidad de cada escritor se hace en líneas muy vagas convertidas en tópicos; ciertamente hay meritorios trabajos en los que se trata de definir el manejo de los materiales que ha hecho Virgilio; pero estos trabajos acaban también aislando materiales y dejando escapar la obra de arte unitaria de las manos. En nuestras "Caracterizaciones estilísticas", sobre todo las hechas exhaustivamente correspondientes al libro II que hemos utilizado, ofrecimos entonces y ampliamos ahora

(14) A. M. Guillemin: "L'originalité de Virgile". París 1931.

con otros textos la primera muestra aplicada por extenso de lo que es un nuevo método de investigación del estilo, de la orginalidad de un gran escritor antiguo.

La obra y el arte de Virgilio se organizan dentro de ese sentido de la originalidad. Por tanto, recogerá de la tradición los temas, las leyendas, los ritmos, una gran masa de expresiones; exhibirá con placer su entronque con Homero, con Ennio, con Lucrecio, con los *poetae novi* (15). Y con todos esos materiales, sin poner nada de su cosecha, construirá su obra... que es lo original.

* * *

Hay que desprenderse de una vez del dogma fundamental, que es también el error fundamental del positivismo historicista, que vicia y esteriliza en gran medida la ciencia lingüística y literaria de esa escuela derivada, consistente en creer que el valor de los elementos de una lengua o de una obra literaria depende fundamentalmente de su origen y que, conociendo su origen, ya está comprendida la lengua y la obra. Bien evidente es que no porque sepamos el origen de los materiales legendarios de la *Eneida* y de los mismos materiales literarios, habremos avanzado gran cosa en la compresión de la obra. Frente a ese dogma del positivismo historicista hay que proclamar este otro principio estructuralista: "*El valor de los materiales de una obra literaria y de los elementos lingüísticos que la constituyen como mundo lingüístico autónomo y único no depende de su origen, sino de su reordenación en el seno de ese mundo de lengua y de arte.*" Es decir, que tales sonidos, palabras o expresiones podrán haberlos usado tal o cual autor antes y después y tener tal o cual historia anterior, que tales o cuales motivos podrán haber venido de Micenas o de Etruria, pero

(15) W. F. Jackson Knight: "Roman Vergil", pág. 73 ss. Londres, segunda edición, 1945.

nada de eso nos define el valor que tienen en la *Eneida*; este valor es algo inmanente en la *Eneida* y los define su ordenación en ella. La tradición literaria lo que transmite (aparte el prestigio de la ascendencia) es un conjunto de potencias, pero no un conjunto de caracteres ya formados a los que sólo habría que echar la mano; esa carga potencial de que son portadores los materiales de la tradición se actualizan luego de un modo único y original en la obra, adquiriendo en ella un valor; pero justamente este valor depende de su organización en un mundo nuevo; esto quiere decir que cada parte de ese ser organizado que es la obra literaria sólo puede ser comprendida poniéndola en relación con todas las otras partes que constituyen ese sistema; y, dentro de cada parte, el valor de cada elemento constitutivo no se hace evidente más que poniéndolo en relación con todos los demás, y es entonces cuando esa parte puede ser captada en cuanto unidad funcional. Por ejemplo, al estudiar la "unidad de significación" (Cfr.: el capítulo de "Estilo") de Laoconte (Cfr.: Introducción "Laoconte-Sinón" y la correspondiente "Caracterización estilística") podemos hacer cuantas referencias sean necesarias a la tradicción épica; a su vez, podremos hacer el catálogo descriptivo de aliteraciones, ritmos, léxico..., etc.; Pero sólo relacionando cada elemento lingüístico con los otros mostrará su valor y podremos captar el episodio como unidad funcional; y a su vez, la plenitud del sentido del mismo únicamente relacionándolo con los demás del libro II se pondrá de manifiesto: precisamente es la aplicación de ese método orgánico lo que nos ha permitido rectificar con base sólida a toda la crítica precedente. Si para llegar a la comprensión profunda de la *Eneida* es conveniente conocer la ascendencia de todos sus elementos de todo tipo, es imprescindible en cambio el estudio de su reordenación en ella. Es lo que hemos hecho en las "Caracterizaciones estilísticas".

* * *

La vieja poesía latina y los neotéricos.—Antes de Virgilio se había formado ya una tradición épica latina. Nevio y Ennio fueron sus representantes fundamentales. Esta poesía entroncaba con el viejo latín y con la primera literatura griega. Porque el influjo griego en Roma es muy antiguo. "Cuando se habla de la introducción de la cultura griega en Roma, el espíritu recuerda por lo común una fecha precisa, piensa en seguida en aquel día del año 514 en que un cautivo de Tarento hizo representar en un teatro, que no había servido aun más que para danzarines etruscos o mimos italianos, un drama regular, imitado de las obras maestras de Grecia. Aquel día, por primera vez, se abrió de par en par la puerta de la literatura griega, y, por aquel camino pasó muy pronto toda entera. Pero, cuando tuvo lugar aquel acto brillante, hacía mucho tiempo que, poco a poco, y sin ruido, Grecia penetraba en Roma, y lo que había realizado en unos cuantos siglos era mucho más importante que lo que quedaba por hacer" (16). En realidad, Roma comenzó su aprendizaje helénico desde su misma infancia histórica. Virgilio utilizará esa tradición latina, integrando en su obra el ritmo y la palabra venerable de los viejos poetas. Pero siempre de un modo equilibrado y subordinado a sus fines estéticos. A este respecto la obra de A. Cordier (17), por lo que al vocabulario se refiere, es perfectamente definitiva. Pero aquella poesía tenía todavía un sabor rústico, montés; los versos de aquellos poetas tenían el vigor y la expresividad gruesas de un arte destinado a oídos duros, no hechos aún a sutilezas ni matices delicados; sus ritmos eran insistentes, reiterativos, dirigidos directamente al órgano auditivo, sin apelaciones apenas a la fantasía.

Esta escuela poética estaba en vigorosa competencia, justamente en el tiempo en que el genio de Virgilio estaba madurando, con la de los neotéricos, los **poetae novi**, los modernos, la nueva ola. Ese grupo brillante de que hemos hablado, cuyo abanderado fue Catulo. Buscaban su inspiración en la poesía aleandrina, elegante, sutil, refinada. "A pesar de la

---

(16) G. Boissier: "Nuevos paseos arqueológicos", pág. 175. Traducción española. Madrid, 1913.

(17) A. Cordier: "Etudes sur le vocabulaire epique dans l'Eneide" París, 1939. De quien hemos recogido este aspecto de nuestro estudio.

reputación de que gozaban en el mundo griego, Roma había permanecido mucho tiempo sin conocerlos ni estudiarlos, limitándose gustosa a los de la época clásica; pero cuando sus conquistas la hubieron puesto en relaciones más frecuentes con el Asia, sus generales, sus precónsules, que visitaban más a menudo sus grandes ciudades, leyeron a aquellos poetas de que oían hablar a todo el mundo y quedaron encantados. Los primeros que escribieron versos, según el estilo de los alejandrinos eran a la vez jóvenes de talento y héroes a la moda: Licino Calvo, Cornelio y, sobre todo, Catulo, el más grande. Su éxito fue enorme" (18).

Entre estas dos escuelas, la poesía latina atravesaba un momento de difícil crisis: amenazaba con perderse en los laberintos de un arte preciosista, propio de una civilización que ha vivido; que está ya de vuelta, cuando aún no había logrado un momento clásico. Si la vieja escuela y la nueva se fundían, si el viejo Homero y el padre Ennio, si Teócrito y Catulo, lograban confluir de alguna manera, entonces podría surgir algo extraordinario. Entre los antiguos y los nuevos estaba Lucrecio, como gigante solitario. Lucrecio era único. Su poema en seis libros "*De rerum natura*", escrito en hexámetros, era un poema filosófico. Su tema era la filosofía Epicuro, basada sobre la teoría física y metafísica de Demócrito, el materialismo atomístico. "Lucrecio era único por dos razones conjuntas, ardor científico auténtico en la investigación de la verdad y por la profunda emoción poética que le impulsó a buscar en la ciencia aquella unión entre el pensamiento y el mundo exterior por la que toda poesía se debate" (19). La lengua latina estaba madura por la concurrencia de estas corrientes para expresar todas las sutilezas y ganaba a la misma griega por su primitivo rigor y concreta precisión. Y Lucrecio consumó para la poesía latina la conquista de ese poderoso instrumento que es el hexámetro. Y fue en ese momento cuando surgió Virgilio: en él se produciría ese algo extraordinario que cabía esperar de la confluencia de esas corrientes.

---

(18) G. Boissier: op. cit., págs. 197-8. Véase sobre todo el excelente y reciente estudio de M. Dolç "Los "novi poetae": su vinculación con la literatura nacional" en Actas del II Congreso Nacional de Estudios Clásicos. Madrid, 1964.

(19) W. F. Jackson Knight: op. cit., pág. 45.

Virgilio y Homero.—Por supuesto, Virgilio se apoya en Homero, entronca con él, lo copia directamente, lo evoca, hace eco de sus versos. Virgilio da la impresión de querer usar siempre fielmente una leyenda existente, si le es posible; sin embargo, raramente seguirá exactamente el hilo de una leyenda (20).

¿Cómo realiza Virgilio la integración de tan dispersos elementos? La integración de sucesos, ecos, reminiscencias, palabras, expresiones, constituye una trama inextricable, que salta de unos poetas a otros, siguiendo un curso complejísimo. Pero las obras de Homero y las de Virgilio son dos obras, dos mundos diferentes. En Virgilio convergen mil años de civilización y tradición literarias; en Homero se inaugura un mundo; en Virgilio se cierra un mundo y se abre otro nuevo. Con razón concluye Jackson Knight diciendo que "cientos de años de historia poética pueden dejar sus huellas en un solo verso" (21). Es así la verdad. Virgilio no inventó nada; su obra entera es posible descomponerla en materiales y determinar la fijación de cada pieza. Pero entonces ¿qué es lo que le pertenece a Virgilio, qué es lo original? Antes lo hemos dicho: sencillamente, la obra. Diríamos más explícitamente que la organización de los materiales y la argamasa que los une. Y su obra es su estilo, es decir, su originalidad, que es vano buscar en los materiales. Por eso hemos dado especial importancia al análisis del estilo, en las "Caracterizaciones estilísticas": en ellas se apresa, por vez primera quizá, con un método adecuado al fin propuesto, ese mundo lingüístico singular que es la obra de Virgilio, aquí el libro II y los otros pasajes estudiados, se lo analiza y se aíslan sus elementos observándolos en función de la unidad total.

---

(20) R. Heinze: "Virgils epische Technik", pág. 243 ss. Leipzig, 1928.
(21) W. F. Jackson Knight, pág. 90.

LA LEYENDA DE ENEAS

Lo primero que Virgilio se encontró hecho fue la leyenda de Eneas. Muchos estudios se han hecho sobre ella y sobre su utilización por Virgilio. Pero entre los modernos a mí me gusta mucho el modo como lo cuenta Gaston Goissier, de quien vamos a recoger lo más importante (22). "En la *Ilíada* de Homero es donde Eneas nos aparece por vez primera, y el lugar que ocupa en el poema ha sorprendido desde mucho tiempo a los críticos. Visible es que el poeta se esfuerza por atribuirle un gran papel. Le colma de elogios y le pone al lado de los más valientes. Héctor y él son los primeros de los troyanos en la pelea y en el consejo, el pueblo lo venera como a un dios... Su primera aparición en el campo de batalla es terrible: "Saltó Eneas del carro con el escudo y la larga pica; y temiendo que los aqueos le quitaran el cadáver defendíalo como un león que confía en su bravura; púsose delante del muerto, enhiesta la lanza y embrazado el liso escudo, y profiriendo horribles gritos se disponía a matar quien se le opusiera" (Iliada, V, 297 ss. Traducción de D. Luis Segalá)...

"Pero las hazañas de Eneas no son nunca de larga duración, y en parte alguna satisface la gran esperanza que ha hecho concebir. Apenas ha entrado en liza, cuando es detenido por algún incidente enojoso; verdad es que ese incidente acrece su reputación, porque muestra cuán querido es de los dioses. Al menor peligro que corre todo el Olimpo se conmueve. Venus, Apolo, Marte, Neptuno, se apresuran a acudir en su auxilio, se relevan para defenderle, le cuidan cuando está herido y le rodean de protectora nube para ocultarle a los azares del combate... Hay que buscar la razón que podía tener Homero para atribuir a Eneas esa actitud. Esa actitud no es difícil de

(22) G. Boissier: op. cit., págs. 149 ss. hasta 205.

hallar, porque él mismo se ha encargado de decírnosla. En el canto vigésimo de la *Ilíada*, cuando los dioses y los hombres están mezclados en horrorosa lucha, Eneas, que se ha dejado persuadir por Apolo para atacar a Aquiles, va a perecer. Felizmente Neptuno se da cuenta del peligro que corre. Se dirige a Juno, la gran enemiga de los troyanos, y la recuerda que no entra en el destino de Eneas sucumbir delante de Troya, que los dioses le guardan para que quede algún resto de la raza de Dárdano. Luego añade estas significativas palabras: "Ya Jove aborrece a los descendiente de Príamo; pero el fuerte Eneas reinará sobre los troyanos, y luego los hijos de sus hijos que sucesivamente nazcan" (Il., XX, 306)... "Fue, pues, tradición aceptada por todos que Eneas había sobrevivido a la ruina de su patria. Decían unos que se había entendido con los griegos, otros que se les había escapado el mismo día o la víspera de la toma de Troya, pero todos estaban de acuerdo en afirmar, que, después del desastre, había recogido a los supervivientes, y que se había establecido en algún sitio de las cercanías del monte Ida. He aquí el principio de la leyenda... El carácter de Eneas no cambiará ya, y es notable que haya tomado desde el primer momento la fisonomía que ha de conservar hasta el fin. En Homero, Eneas es valiente, pero es todavía más sabio. Dice palabras sensatas, da siempre buenos consejos. Ante todo, respeta a los dioses. Por eso es su favorito, y acabamos de ver que están en constante movimiento para protegerle. Tales son las cualidades distintivas del personaje. Ya no las perderá, ni en la tradición popular ni en los relatos de los poetas, y Virgilio, a quien tanto se ha maltratado por este motivo, no era libre de representarle de otro modo que como lo ha hecho"...

"Nos resta ver de qué manera la transmitieron (la leyenda) a los latinos, necesitamos, sobre todo, comprender por qué los latinos la aceptaron tan mansamente, cómo ocurrió que se dejaran imponer progenitores desconocidos... Desde el momento que pisa el suelo de Italia, su nueva patria se apodera de él. Le atribuye aventuras, le forja una leyenda, acaba por quitarle hasta el nombre con que los poetas griegos lo han cantado... Los romanos habían soportado mucho tiempo sin enfadarse el nombre de bár-

baros que los griegos daban a todos los que no eran de su raza... Querían ingresar en la humanidad y unirse de algún modo a Grecia, al menos por sus orígenes lejanos. La leyenda de Eneas les proporcionaba el medio y la acogieron con entusiasmo. Los grandes señores se complacieron en imaginar que venían de los ilustres compañeros de Eneas. Hubo hasta cierto número de familias para quienes este origen era indudable. Se las llamaba *familias troyanas*"...

"Réstanos saber las razones que pudiera tener Virgilio para adoptarla como asunto del poema... El poema histórico, que prefería la escuela antigua (la de la vieja poesía latina) era más grato a la mayoría, y tenía más probabilidades de hacerse popular. Pero siempre es difícil unir la poesía a la Historia... La epopeya mitológica no está expuesta a esa dificultad. Todo en ella es de igual naturaleza. Introduce al lector desde el primer verso en un mundo convencional y fantástico del que ya no sale. Virgilio no se ha sujetado a ninguna de las dos escuelas y esto constituye su originalidad. El mismo espíritu se descubre en la elección que Virgilio hizo del asunto del poema, propio para satisfacer a todo el mundo e intermedio con respecto a la epopeya histórica y la mitológica... Parece que, puesto que quería glorificar a Roma en sus orígenes no era preciso elegir a Eneas... Rómulo era, por otra parte, mucho más popular que Eneas. Todo el mundo conocía su nombre, se enseñaba en el Palatino la cabaña que había habitado... Virgilio, no obstante, ha preferido Eneas a Rómulo y tenía varias razones para hacerlo. Una de las principales, seguramente, que quería glorificar a Roma en sus orígenes, no era preciso elegir a creían haber nacido de los troyanos los Césares ocupaban el primer lugar. Al cantar al padre de los Romanos, Virgilio celebraba al antepasado de los Julios... Virgilio tenía una razón más que debía parecerle importantísima: Eneas figura en la *Ilíada,* su nombre despierta el recuerdo de las batallas en que tomó parte y de los guerreros que conoció. Hablar de él era, pues, ocasión natural de multiplicar las alusiones a los poemas homéricos y de revivificar a los héroes de Troya. Es un placer que Virgilio se proporciona todo lo que puede... Busca todos los medios de enlazar su poema con los

de Homero... Todo esto acaba de hacernos comprender que haya elegido la leyenda de Eneas."

* * *

Desde Troya a Italia: elaboración virgiliana.—Hasta aquí la explicación de Gastón Boisier. De ese Eneas es del que Virgilio se va a apoderar y hacer de él un arquetipo intemporal de Roma, de todas las aspiraciones de un gran pueblo por encima de sus realizaciones y vicisitudes históricas.

Virgilio recoge a Eneas en Troya misma, en la Troya humeante que vamos a ver en los amplios párrafos del libro II, en el día de su destrucción fechada tradicionalmente allá por el año 1148 a. C. La génesis del Eneas arquetipo se produce, como luego veremos, entre los escombros mismos y las llamas de Troya. El Eneas que sale de Troya no es el Eneas "histórico" de Homero: un nuevo Eneas ha nacido en esa noche. Pero el transcurso, de una noche, aunque sea una noche trágica, no basta para configurar un arquetipo de un gran pueblo. Por otro lado, la carrera virgiliana de Eneas está empezando: ahora Virgilio tiene que traer a Eneas a Italia. Virgilio dispone de tiempo y de material legendario para poner ante los ojos de sus lectores el proceso del desarrollo de la nueva personalidad emergida en el libro II, a través de toda una serie de experiencias, experiencias humanas y "místicas", que van desde la renuncia al amor, a un amor profundo y humano, y por humano prohibido a quien ha nacido para estar más allá de lo humano e incorporar un ideal colectivo, hasta el encuentro con el "ser", su unión mística con él, fuente de vida y energía para los hombres y los pueblos, en la revelación del libro VI. Literariamente Virgilio dispone para su propósito de la mitad de su poema, los seis primeros libros.

Virgilio, para traer a Eneas de Troya a Italia, utilizará también, como hemos dicho, materiales legendarios ya existentes, que exigirán, eso sí, en su autor una poderosa y variada erudición del tipo del arqueólogo, del historiador de la cultura, del etnólogo; es decir, como siempre, Virgilio no

inventará nada salvo la *Eneida*, su obra, que es lo original. *Y es que, repitámoslo una vez más, una cosa son los materiales, las "fuentes", los orígenes y otra cosa la obra de arte estructurada.*

En en la reordenación de los materiales y elementos lingüísticos, que constituyen la obra en mundo de lengua y de arte autónomo y único, donde reside el valor de esos elementos y materiales, no en su origen (23).

La leyenda virgiliana del viaje de Eneas desde Troya a Italia la ha recogido Virgilio de toda la erudición antigua. Es lo que constituye "el argumento", el contenido de la *Eneida*, en sí mismo sin mayor importancia. Luego lo expondremos con mayor amplitud. Aquí solamente unas líneas. Eneas tiene que emprender un penoso viaje en el que, si su madre Venus lo protege, nada menos que la reina consorte del Olimpo, Juno lo persigue con su odio. Pero como el *Fatum* (24) es la fuerza universal que lo domina todo, a la que los mismos dioses y hasta Júpiter están sometidos, al zarandear a Eneas a través de las más terribles experiencias, Juno con la involuntaria colaboración de su rencor, en la pluma de Virgilio, hará de él la expresión intemporal del hombre romano y en gran medida del hombre occidental.

Por fin, él y sus compañeros llegarán a la desembocadura del Tiber. Sagrados augurios les señalarán esa tierra como la prometida. Es ahora cuando empieza la segunda parte de la Eneida, ya en Italia. Eneas conquista la mano de Lavinia, hija del rey de los "aborígenes", Latino, y se alia con Evandro el Corintio, fundador de la ciudad de Pallento, en el Palatino. Pero tiene que combatir con el rey de los rútulos, el gran Turno, pretendiente de Lavinia, y con Mecencio, el *contemptor deorum*. Turno y Mecencio son dos poderosas creaciones virgilianas, cuya grandeza deslumbrante glorifica la pálida gloria de su vencedor Eneas: Turno y Mecencio van a la muerte y a un sacrificio ya previsto por el *Fatum*, en el que Eneas es elemento pasivo, porque su figura está ya más allá del tiempo. Entonces Eneas funda la ciudad de Lavinium en la desembocadura del

(23) Cfr. el capítulo "La tradición literaria y la originalidad de la obra de Virgilio".

(24) Ovidio. Met. IX, 453. Cfr. el capítulo *Fatum*, más adelante.

Tiber. A su muerte el hijo de su matrimonio con Creúsa, Julio-Ascanio, fundará Alba-Longa y creará una dinastía de doce reyes. El último, Amulio, destronó a su hermano Numitor y obligó a su sobrina Rea Silvia a hacerse sacerdotisa de Vesta para evitar que tuviera descendencia, ya que las vestales tenían voto de virginidad. Pero milagrosamente el propio dios Marte se une con Rea Silvia y el resultado son los dos gemelos Rómulo y Remo, el primero de los cuales es fundador legendario de Roma. Henos aquí con la otra gran leyenda de Roma, hábilmente enlazada con la anterior de Eneas. Así la leyenda de Eneas se mueve en el ámbito de la protohistoria romana y la de Rómulo en el umbral de la historia.

* * *

Leyenda e historia.—¿Es pura leyenda, es fantasía convertida en mito todo ese recorrido de Eneas y sus andanzas por Italia? Debe tenerse en cuenta que no es cosa fácil inventar una leyenda; de ordinario, tras una leyenda hay alguna realidad histórica como fondo. Pero ese fondo está tan desdibujado en ocasiones, que el mito se proyecta sobre él borrando sus perfiles, y la historia se vuelve imposible de reconstruir. Sin embargo, el hombre siempre deja alguna huella de su paso: la Arqueología es la ciencia que rastrea esas huellas. Y ¿qué nos dice la Arqueología de la leyenda de Eneas? "No hay pruebas arqueológicas para mantener la teoría de la llegada de algunos inmigrantes a las llanuras del Lacio ni tampoco de que en la misma fecha en que, según la leyenda, Eneas llegó a Italia existiera en la región una cultura avanzada" (25). Sin embargo, el tema mismo de "un héroe llegado del otro lado de los mares que se casa con la hija del rey de la localidad y hereda el poder de su suegro puede encontrarse repetido en varios otros relatos legendarios conectados con períodos arcaicos de la historia de Italia". Claro que habría que decir —añadimos nosotros— que el tema del héroe venido de allende los mares no es exclusivo de Italia, sino que se da en otras culturas: es probablemente un mito universal que

(25) Raymond Bloch: "Orígenes de Roma", pág. 43. Ed. Argos, 1962.

incorpora el religioso temor del hombre a lo desconocido, a lo que puede venir de un mundo ignorado y presentido, y lo neutraliza en esa religiosa transfiguración (26). No obstante, ya en esta época entre la Grecia micénica e Italia había un comercio regular y en la leyenda de Eneas deben contar esas relaciones con la Grecia micénica.

Porque lo cierto es que la leyenda de Eneas es conocida en Italia desde tiempos muy remotos, desde el siglo VI a. C., y de esto sí que hay pruebas arqueológicas. Son éstas: 1.°, unas estatuillas en terracota encontradas en Veyes que representan a Eneas llevando a su padre sobre los hombros. 2.°, un escarabajo etrusco del siglo VI a. C. que se halla en el Gabinete de las Medallas de París y que tiene la misma representación. 3.°, cinco vasijas griegas fechadas en el siglo VI a. C., procedentes de Etruria, otra de la Campania, y otras dos de Spina, ciudad etrusca de la desembocadura del Po, describen también esa misma escena. (Cfr. op. cit. de Bloch, p. 43-46).

Las conclusiones son muy claras: a) La leyenda de Eneas no sólo era conocida en Italia central antes del año 500 a. C., sino que debía ser familiar y del gusto público que solicitaba su representación plástica e importaba esas representaciones.

b) La leyenda se desarrolló en Etruria en tiempos en que Roma era una ciudad etrusco-latina, y la Roma naciente la adoptó con amor, ¿por qué? He aquí el dato y la respuesta que para nosotros es en este libro importante: *Eneas incorpora en esas representaciones plásticas unánimemente la virtud específica a la que Roma y sus hombres rindieron máximo homenaje y confirieron máxima jerarquía: la "pietas", la veneración y entrega generosa a los padres y a los dioses.* No es dudoso que Virgilio tenía noticias de todas esas historias. En todo caso él supo incorporarlas en su héroe arquetípico: *pius Aeneas.*

(26) La comprobación del carácter universal de este fenómeno puede hacerse en la órbita histórico-cultural americana, sector de la cultura *mexicana*, estudiando la reacción ante la llegada de Hernán Cortés. Cfr. Mario Hernández Sánchez-Barba: "Historia Universal de América". Madrid, 1963, volumen I, págs. 97 ss. Para más amplitud, S. Montero Díaz: "El mito de Quetzalcoatl", en "Cuadernos americanos", núm. 65, Madrid, 1955.

LAS OBRAS

Las Bucólicas.—Hablemos ahora de sus obras con brevedad. Como es sabido el nombre de Virgilio ha superado a los tiempos por tres obras: las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*. Las *Bucólicas* (o *Eglogas*) ven la luz hacia el año 39 antes de Cristo; quizá una de ellas en el 37. Tenía, pues, el poeta sus treinta-treinta y dos años. No son, por tanto, un ensayo juvenil, una obra primeriza, fruto del entusiasmo de los años mozos. El genio de Virgilio había madurado ya en los diez años de retiro estudioso de que hemos hablado. La vieja poesía latina, la nueva poesía alejandrina, el verso de Lucrecio, la filosofía de Epicuro, se dan sabiamente la mano en ellas. Eran fruto de un trabajo paciente, minucioso, en el que se depuraba el soplo divino de la inspiración hasta convertirse en acariciante armonía. Todo esto nos permite comprender el éxito de esta pequeña colección de poemas.

Porque ¿qué son las *Bucólicas?* Una colección de diez poemas de tema pastoril, pastores convencionales, paisaje convencional, mundo convencional..., pero poesía real. "La esencia del género es la huida del plano real" (27), dirá Antonio Tovar en su edición de estos poemas. Pero ¿cómo se explica que con unos poemas intrascendentes, pastoriles, de los que en Roma abundaban como las piedras, se hiciera famoso? Porque si sus poemas no eran más sabios, más refinados que los de otros autores, eran la intepretación de un extraordinario artista: la naturaleza, las plantas, los animales, viven en el alma de Virgilio, toman conciencia en él, y expresan su nostalgia del vivir a través de sus versos. En Virgilio las obras son siempre complejas, hasta la primera. "Para definir a los "pastores" de Vir-

(27) Antonio Tovar: "Virgilio. Eglogas", pág. 5, 2.ª ed., 1951. Madrid.

gilio, se advierte en seguida que ni Theócrito ni ninguna trasposición de los amigos de Varo o de Polión son suficientes; es preciso recurrir al campesino itálico. Por de pronto estos "pastores", como se los llama en recuerdo de Theócrito o de la poesía pastoril posterior, no son pastores, y se ignoraría, al llamarlos así, una de las originalidades más seguras del poeta; son pequeños propietarios, y las responsabilidades, las pasiones vinculadas a este estado cargan a este poema de una densidad humana singularmente superior a la de los obreros agrícolas puestos en escena por Theócrito" (28). De manera que de la Grecia alejandrina, con la que técnicamente entronca la poesía de Virgilio, hacemos viaje de retorno a la Italia real y herida del poeta. Pero aún esto no bastará. "Es entre los campos y los bosques, los ríos y los arroyuelos, las fuentes y los lagos, cerca de los animales rústicos, los caballos, los toros, las cabras, las ovejas, al lado también de las abejas, es allí donde este hijo de un campesino italiano ha crecido, en la familiaridad con la *justissima tellus*. El último misterio que nadie desentraña, la suprema energía y la suprema razón de un hombre, en lo que tiene más personal e íntimo, se vincula a los hechos, a las cosas y a los recuerdos de la infancia" (29).

De manera que hemos hecho un viaje de vuelta completo: de la refinada poesía alejandrina, del sabio retiro epicúreo, a la realidad itálica, a la infancia de Virgilio como fuente de su arte. Y todo ello es verdad en sus *Bucólicas*. En suma, tiempo, vida, tradición literaria, organizados en un cuadro armónico y palpitante. Por eso, y no por sus refinamientos estéticos, que los tienen y de gran valor, quedaron convertidas en el arquetipo del género para todas las literaturas, eclipsando a todos sus modelos anteriores.

* * *

(28) J. Perret: op. cit., pág. 34.
(29) T. Haecker: "Virgile père de l'Occident", págs. 34-5. París.

Pero ¿es posible que Virgilio saliera a la luz de golpe con una obra a la vez compleja y perfecta? Seguro que no. Además de las obras famosas nos han llegado a nombre de Virgilio, reunidas bajo el título de "Apéndice Virgiliano" u "Obras menores", toda una colección de composiciones, no todas del poeta, pero sí una parte, si bien la autenticidad de cada una es difícil de definir, que son el pórtico de sus tres grandes obras famosas. Durante sus años de estudio y preparación en Roma y Nápoles, Virgilio escribe y afila su pluma. Mencionemos simplemente las obras menores: *Catalepton*, colección de 14 pequeños poemas; *Culex*, dedicado a un insigne joven de nombre Octavio, todavía entonces un niño; la *Ciris*, dedicado a Mesala Corvino; el *Aetna*, poema científico sobre los volcanes, de raigambre lucreciana; *Copa* y *Moretum*, de inspiración campestre; todavía se encuentran en el "Apéndice" tres *Priapea*, breves composiciones campesinas en honor del dios de los jardines, dios de la fecundidad de la tierra y los rebaños, y un idilio titulado *Dirae*, es decir, imprecaciones. Todo esto es la preparación técnica de las *Bucólicas*. "De las *Dirae* y de cualquiera otra cosa es natural que se distinga la selección definitiva, en la cual el poeta introdujo y dispuso (con criterios de armonía artística y de conveniencia ocasional, no ya en orden cronológico), diez églogas únicamente, finamente elaboradas: las más hermosas flores de su jardín reunidas en una guirnalda. La mayor parte tienen forma de diálogos o de cantos amebeos, todas representan un mundo único de pasiones, de aspiraciones, de sentimientos tiernos y vivaces" (30).

* * *

Las Geórgicas.—La aparición de las *Geórgicas* coincide con el giro que la historia antigua da en la batalla de Actium. Una era nueva se anunciaba; la poesía de Virgilio anunciaba también un nuevo mensaje. Las *Geórgicas* son el poema del trabajo, de ese *labor improbus* que todo lo vence, como nos

(30) A. Rostagni: op. cit., pág. 299.

dice el poeta. No era novedad el canto al trabajo en la poesía griega. Ya Hesiodo había cantado el trabajo: "Más cuán distinta su concepción de la de Hesiodo. No se trata aquí, como en el poema griego, de un acto de venganza de Zeus enfurecido ante el engaño del astuto Prometeo. Virgilio concibe la imposición del padre de los dioses a manera de paternal providencia encaminada a evitar los peligros del ocio y de la pereza" (31), son las bellas palabras con que nos explica Echave Sustaeta la intención de Virgilio.

Quizá Virgilio, como buen romano, viera en el trabajo algo más práctico que la "paternal providencia" de Júpiter. Virgilio, pensamos, no canta el trabajo como algo valioso en sí mismo: tan lejos está Virgilio de la concepción del trabajo como consecuencia de la culpa humana o del capricho de los dioses, como de la glorificación racionalista del trabajo, que convierte en orgullo y arma del hombre frente a la divinidad el castigo divino: anverso y reverso —hijo éste de la Ilustración— de una misma medalla; ni Júpiter, ni Prometeo. No; Virgilio exalta el trabajo, porque el trabajo enfrenta al hombre con la naturaleza, porque lo enfrenta con la tierra; y la tierre esconde en su seno la vida y hay que arrancársela penosamente para crear vida. El hombre y la tierra forman una sólida unidad; la tierra es generosa, pero hay que ir a ella: sólo el trabajo, el duro trabajo puede hacer efectivo el señorío del hombre. El trabajo es glorificado porque él nos libera, nos hace fuertes, no hace señores, nos colma de bienes. En el trabajo encuentra el hombre su destino, encuentra su reino, a lo largo de un penoso y tenaz esfuerzo, ni más ni menos que Eneas. La exaltación del trabajo tiene en Virgilio, pues, un profundo sentido humano y político. Naturalmente es Italia la tierra que está continuamente presente en sus *Geórgicas*. "Los paisajes que describe son paisajes itálicos, con su sucesión de valles profundos y colinas, de montañas y campiñas ricas y cultivadas" (32). Las *Geórgicas* son en este sentido el poema del amor a Roma e Italia. Las *Geórgicas* se dividen en cuatro libros, que suponen un total de

---

(31) Echave-Sustaeta: "Virgilio", pág. 53. Ed. Labor, 1947.
(32) F. Plessis et P. Lejay: "Oeuvres de Virgile", pág. 31. Ed. Hachette, 1913.

más de 2.000 versos. En el libro I trata de las tareas campesinas, con instrucciones especiales sobre los pronósticos del cielo; en el II, del cultivo de las plantas, sobre todo la vid; en el III, el cuidado de los animales; en el IV, de la apicultura.

Como ocurría con las *Bucólicas*, también aquí confluyen las experiencias de la infancia y de la vida de Virgilio, las tradiciones literarias y más que otras la obra de Lucrecio, y, paradójicamente, el atemperado estoicismo del antiguo itálico; ciertamente en este poema está Virgilio lejos de las bases doctrinales epicúreas, viviendo, no obstante, la vida retirada que propugnaba la escuela. Como ocurre con Lucrecio en su poema científico, con Catulo en sus ligeros poemas, una profunda pasión por las cosas, un sentimiento de unidad con toda la naturaleza, invade la obra didáctica para convertirla en obra lírica. Es sobre todo en los prólogos, digresiones y epílogos donde Virgilio da rienda suelta a su lirismo: la muerte de Julio César y la invocación a los dioses por Octavio (I, 463-514), el hermosísimo canto a Italia (II, 136-176), el episodio de Orfeo y Eurídice (IV, 315-558)...

LA ENEIDA

CONTENIDO Y ESTRUCTURA

Y llegamos al poema de la paz. Si las *Geórgicas* habían sido laboriosas, siete años, la *Eneida* le llevará a Virgilio los once años que le quedan de vida. Es ocioso averiguar desde cuándo empezó la *Eneida:* las grandes obras no son fruto jamás de una inspiración momentánea; nacen, crecen, maduran con la vida misma del artista que las va acariciando largamente hasta que surgen; son el testimonio integral de toda la experiencia vital del artista. Toda gran obra emerge inconscientemente desde la infancia y se vuelve consciente desde el momento en que el artista se siente artista. Se podrá determinar el día en que se escribieron los primeros versos, pero no levantar acta de nacimiento del poema. Lo seguro es que en las *Eglogas* y más aún en las *Geórgicas,* está presente ya la *Eneida,* con una presencia difusa, cada vez más perfilada. La idea de un gran poema épico había sido acariciada por Virgilio desde muy joven.

La *Eneida* es la suma de todas las posibilidades de Virgilio, la confluencia de todas las corrientes de la poesía latina anterior, la definición de un nuevo orden mundial en el que cupieran todas las aspiraciones de paz y justicia y libertad, la culminación de toda una cultura milenaria. En un plano más amplio, la *Eneida* es el poema de la fe en el futuro, de la proclamación del futuro como la única realidad humana, que libera al hombre de la muerte (V. nuestro título "La hora presente, destructora", el "carpe diem, mortal"). Y paralelamente es el poema de la negación del **carpe diem,** de la condenación de la hora presente como motivo de la vida.

En el plano más rastringido de Roma e Italia, es el canto a Roma y su destino, tan duradero como la obra de Roma, es la definición del enigma de por qué Roma se convirtió en eje de la historia antigua y de la historia de Occidente.

Virgilio tenía plena conciencia de la obra que emprendía; sabía muy bien que emprendía una obra complejísima, que intentaba un milagro: hacer florecer en una sociedad saturada de historia y de cultura un tipo de poesía que es propio de las sociedades rudas en formación. Y medirse a dos mil años de distancia con el mítico Homero.

* * *

Contenido.— El poema se desarrolla desde la caída de Troya hasta la ocupación y pacificación de Italia. La primera parte de la acción del poema es presentada en forma retrospectiva, bajo la forma de narración hecha por Eneas ante Dido. El procedimiento, que está adoptado de la *Odisea*, le permite a Virgilio comenzar la acción con el episodio emocionante de la tormenta que arroja a los troyanos desde Sicilia a las costas de Cartago, adonde llegan cuando se está fundando la nueva ciudad. Es de un gran simbolismo, sin duda intencionado, este encuentro de los destinos de Roma y Cartago, con un desenlace trágico en el suicidio de Dido, en el momento mismo en que la historia de ambos Estados se inicia. El episodio de la tormenta ocupa el libro I, que termina con el banquete que la reina ofrece a Eneas y a los suyos y los comienzos de la pasión de Dido.

El libro II está ocupado con la historia del último día y noche de Troya; pero está narrado en primera persona por un testigo y actor principal del desastre, el propio Eneas, lo que confiere a la narración una tensión dramática intensísima.

El libro III se ocupa de las aventuras que los troyanos padecen en busca de su nueva patria desde que escapan de Troya hasta su llegada a

Cartago. Es Eneas mismo el que sigue contando las peripecias, como Ulises en la *Odisea* (IX-XII). El libro es por su estructura endeble y no es dudoso que Virgilio lo tenía destinado a una seria revisión. Sin embargo, tiene un alto valor simbólico, como bien ha visto Heinze (33): las peripecias de Eneas en busca de su destino por voluntad de los dioses son las etapas de una progresiva revelación de ese destino en las que el héroe se madura. De todas formas el libro III, situado entre el segundo, de una intensidad dramática poderosa, y el cuarto, de una intensidad emocional nunca superada ni en la poesía antigua ni en la moderna, necesariamente tenía que representar un momento de distensión psíquica en el que la soltura narrativa campeara como alivio para el espíritu.

El libro IV, en el que se narra la historia de la pasión de Dido y su trágico desenlace, ha sido considerado siempre como la pieza maestra de la *Eneida* con toda justicia: en él se funden la simpatía humana, la pasión abrasadora y el más trascendente simbolismo; sin embargo, esta perfección del libro lo es considerando solamente los aspectos humanos antes dichos, pero no el conjunto del poema, del que es tan sólo un episodio, pues la *Eneida* converge unitaria hacia la segunda parte, desde el libro VII; la grandeza épica de la obra está desplazada, como es natural, hacia su segunda parte, y el libro IV no tiene majestad épica, aunque la tenga trágica.

El libro V nos vuelve a situar en Sicilia, después de la segunda huida de Eneas y los suyos de Cartago: es huida, en tanto en cuanto el destino de Troya corrió el riesgo de quebrarse en los brazos de Dido. Gran parte del libro lo ocupan los funerales en el aniversario de la muerte de Anchises, el padre de Eneas. El proceso de maduración de Eneas, que es ya el héroe nuevo con todo su sentido de la responsabilidad, se consuma humanamente.

En el libro VI Eneas, humanamente maduro, va a recibir la visión directa de su destino: el pasado y el futuro van a entregársele en el mundo de las almas. Eneas, guiado por la Sibila y con el pasaporte de la rama de oro, desciende por la gruta del Averno a la región de los muertos. Cruza el

(33) R. Heinze: op. cit., pág. 83 ss.

Río del Olvido, luego los Campos del Llanto, en donde están aquellos que no colmaron su destino en la vida, entre ellos Dido, que responde a Eneas con un abrumador silencio; luego llegan al Tártaro, donde Eneas no entra pero conoce por la Sibila los castigos a los malvados; por último, la tercera región, la de los bienaventurados, los Campos Elíseos, donde el espíritu de su padre lo recibe, le explica el ciclo del destino y la doctrina de la inmortalidad y le presenta las almas da los que van a ir a la vida terrena, desarrollando ante sus ojos toda la Historia de Roma con sus figuras heroicas y culminantes y, como epílogo, la visión del imperio universal. A partir de aquí comienza el tema fundamental de la *Eneida:* la conquista, pacificación y establecimiento en Italia. Todo lo anterior es preparación: Eneas y los suyos han encontrado firmemente su destino y, sobre todo, a través de las anteriores peripecias, se han hecho dignos de él y capaces de realizarlo; su destino no les ha venido de fuera, sino que se identifica con un proceso interior y libre.

El libro VII comienza la segunda parte de la *Eneida,* que Virgilio abre con toda solemnidad con una invocación a la Musa y con una afirmación rotunda de que es ahora cuando para él "empieza una serie de acontecimientos más grandiosos, una obra de más envergadura". Nos describe la desembocadura del Tiber, las negociaciones con el rey Latino, la interferencia de Juno, y la guerra. Y termina con el pintoresco y grandioso desfile de los ejércitos de los diversos pueblos itálicos. El libro VIII lo ocupa la embajada a Evandro en el pequeño territorio donde se asentará la futura Roma, la alianza establecida con él y la preparación para la guerra que va a ser inevitable. El libro IX describe el ataque de los itálicos, capitaneados por Turno, contra el campamento troyano establecido en Ostia, y el episodio de Niso y Eurialo. En el libro X Eneas llega, aliado a los etruscos, bordeando la costa, en ayuda de los suyos, resolviéndose la batalla en una gran victoria para los troyanos. El libro XI se desarrolla entre rápidos y variados incidentes, destacándose por su belleza el episodio de la virgen guerrera Camila, que muere en el combate. El libro XII es el cierre perfecto de la *Eneida.* Se concierta una paz y un combate individual entre

Eneas y Turno. Pero la paz se rompe. La obra termina con el combate de Eneas y Turno y la muerte de éste. El destino se ha consumado.

* * *

Estructura.—La *Eneida* presenta un plan bipartito formal e intencionalmente. Formalmente, porque el poema, que, como toda obra de arte, es el último de una serie, tiene como fondo la *Odisea* y la *Ilíada* de Homero: la primera parte del poema, libros I-VI, hacen eco formal a la *Odisea*, y la segunda parte, libros VII-XII, se lo hacen a la *Ilíada*. Se trata, insistimos, de una pauta formal, no de un guión: Virgilio luego crea sobre esa base tradicional libremente e imita pasajes y expresiones sin sujección a ningún esquema servil. Sólo en este sentido y con esta reserva fundamental se puede aceptar esta deficiente y muy tradicional apreciación estructural de una obra tan compleja como la *Eneida*.

A su vez, la primera mitad del poema se desarrolla fuera de Italia y son sus motivos las leyendas extraitálicas de los orígenes troyanos de Roma; la segunda mitad se desarrolla en el suelo de Italia y no es dudosa la idealización del presente de Roma mediante su proyección sobre un remoto pasado en el umbral de la historia romana.

En otro orden de cosas este plan aparece sutilmente como una intención: de una parte está Roma, como realidad histórica, como presente de Virgilio; de otra, la leyenda protohistórica: exaltar ese presente por su inserción en un pasado glorioso es, sin duda, el problema que Virgilio se propuso resolver. Unir un episodio contemporáneo con un fragmento de leyenda era un procedimiento épico de larga tradición. "Es en la época helenística uno de los planes tipo de la epopeya histórica" (34). Pero la dificultad consistía en la reducción a unidad de las dos piezas, y en esa dificultad naufragaron todos los intentos romanos anteriores y posteriores

(34) J. Perret: op. cit., pág. 88.

a Virgilio. "El milagro de la *Eneida* es que aporta una solución a este problema insoluble y sin desdeñar los datos: exaltación de la obra de Augusto, narración legendaria, evocación de los caracteres más sobresalientes de la historia romana; pero en lugar de tratar estos motivos yuxtapuestos, Virgilio a lo largo de su poema los ha tratado simultáneamente" (35). ¿Cómo la historia pasada y presente de Roma pueden ser evocadas a través de una acción legendaria? Gracias al poder sugestivo de un sutil simbolismo. Pero si la *Eneida* puede ser aceptada en conjunto como un trasunto simbólico de la imagen virgiliana de Roma, la interpretación simbólica concreta de cada pasaje no puede ser aceptada si no es con grandes reservas y precauciones: por la pendiente del símbolo se cae fácilmente en el disparate, como ya ocurrió en la Antigüedad.

* * *

Pero es en cuanto creación literaria, en cuanto mundo de arte organizado lingüísticamente con leyes propias, como el plan bipartito de la *Eneida* se hace manifiesto. Y es bajo este aspecto como hay que entender la explícita declaración de Virgilio, que ha proporcionado no pocos dolores de cabeza a la crítica en todos los sentidos.

Virgilio, en los versos 37-45 del libro VII, pone un segundo prólogo introductorio a la *Eneida* con una solemne invocación a las Musas, en el que proclama con gran énfasis que ahora empieza la parte principal de su poema: *maior rerum mihi nascitur ordo, maius opus moveo:* "una más grandiosa sucesión de acontecimientos, una empresa más grandiosa." ¿Qué quiere decir Virgilio?

La *Eneida* consta de 9.896 versos. Pero la primera parte es sensiblemente igual a la segunda (unos cuatrocientos menos). Si esta parte es más grandiosa, ¿por qué tiene un desarrollo tan igual? ¿Es que hay más grandeza en cualquiera de los seis últimos libros que en el II, más profun-

(35) J. Perret: op. cit., pág. 89.

didad que en el VI, más intensidad que en el IV? Sería muy difícil responder que sí. La explicación de Mackail (36) de que "se trata de la relativa importancia en el esquema de la Providencia y la historia del mundo" no es nada convincente; y menos aún lo es la de Constans (37), de que Virgilio tiene conciencia de abordar un tema más espinoso, los orígenes de la patria romana y su proyección histórica en Augusto.

Pero a la luz de nuestras "Caracterizaciones estilísticas" este problema adquiere nueva perspectiva: la primera parte de la *Eneida* está dedicada a la emergencia de la nueva personalidad de Eneas (Cfr. el cap. "Desde Troya a Italia" y la parte introductoria a los textos del libro II), desde el momento mismo de sus génesis en el libro II a lo largo de su proceso de maduración. En esa primera parte el libro II es el capital en el sentido genético: en él "nace, Eneas, consumándose el despegue de su pasado "histórico" (es decir, de cómo lo recoge Virgilio de la tradición legendaria). El libro IV es el de la gran prueba de Eneas, en la que está a punto de sucumbir ante la seducción de la belleza, del amor, de todo lo que sujeta al hombre a la tierra y a la Historia. Su nueva personalidad ha emergido dolorosamente a través de crueles experiencias y renuncias a lo largo de los cuatro primeros libros, y, ya depurada en esa vía purgativa, en el libro VI, entra en la vía unitiva con la visión directa de su "ser", del centro de su personalidad total, con la experiencia directa del arquetipo romano que va a encarnar y con la revelación de su propio destino. Del libro VI sale el Eneas arquetipo, que incorpora el ideal romano. *Creemos que ahora se entiende muy bien el prólogo del libro VII: la Eneida, la historia del arquetipo histórico e intemporal, empieza ahí. Por eso Virgilio proclama que empieza una empresa más grandiosa: ahora ya no es la génesis de un arquetipo, el proceso de su formación, sino el arquetipo mismo lo que entra en acción.* Por eso la primera parte en su conjunto es "más humana" los momentos "más humanos" están en los libros I-IV y el más humano de todos, el IV, es el logro poético más emotivo en el sentido trágico, no el

---

(36) Op. cit., pág. 259.
(37) Op. cit., págs. 44-5.

más grandioso en el épico. En conjunto, las grandes escenas épicas se dan en la segunda parte; esta segunda parte es más espectacular y, en cuanto espectáculo, más grandiosa. La primera parte es un exponente del poderío trágico-lírico de un poeta que vive en su arte los misterios de la psicología humana; la segunda parte lo es de la fantasía de un poderoso juglar capaz de transmitir el grandioso espectáculo de un arquetipo en acción.

* * *

Libros intensos y libros distensos.—La *Eneida* es una obra de altos vuelos y compleja extensión. Naturalmente, la crítica ha sometido a juicio la obra en conjunto y, error típico del historicismo literario, a las piezas que la componen, es decir, a los doce libros por separado. Estéril juicio: los doce libros son solidarios entre sí y forman un todo orgánico. Considerados por separado, sólo es lícito un juicio de valor enteramente subjetivo: este libro me place más que aquel otro. Y toda otra pretensión llevará en sí el estigma del error. Habitualmente pasan los libros II, IV y VI como piezas maestras de la *Eneida,* sobre todo el IV y VI, y más aún este último, que ha merecido una de las obras más destacadas de la filología clásica (38). Para Ettore Paratore "los libros II y IV desencadenan en el poeta un tal impulso de coparticipación, una tal ligereza de nexos y perspectivas, que su tono lingüístico y estilístico parece renovar el milagro de la cristalina levedad de las *Eglogas*" (39); al mismo autor los libros VI y VIII le merecen este juicio: "los dos libros estilísticamente y artísticamente más completos coinciden con los que contienen toda la estructura ideológica y constituyen la reserva de sentimientos, de estados de ánimos, de pensamientos: el VI y el VIII; en cambio, los libros I y VII, libros típicamente introductorios, tienen, excepción hecha del episodio de Alecto en el VII, un

(38) E. Norden: Aeneis Buch VI. Leipzig. Ed. Teubner, 3.ª ed., 1927.
(39) E. Paratore: Virgilio, 1961, pág. 292. Ed. Sansoni. Florencia.

tono expeditivo e intrascendente; el I, el III, el V y el XII, tienen —excepción hecha de episodios individuales—, un ritmo expresivo del más servil conformismo a los esquemas de la poesía épica". En lo cual sigue los pasos del gran Sabbadini para quien *tutto sommato, la struttura architettonica del libro VII considerato in se stesso presenta contraddizioni, incoerenze, durezze, che mostrano com'egli fosse in certe parti appena sbozzato e da poco uscito nel suo insieme delle mani dell'artefice.* Naturalmente, en los juicios positivos coincide más o menos con los demás autores, pero no así en los negativos: un Mackail, que valora con ejemplar prudencia y reserva, aparece en contradicción manifiesta con Paratore al enjuiciar el libro XII en el que Virgilio "alcanza quizá la cima de la perfección dramática. de la maestría de construcción y de la perfección expresiva." Y todavía se hace más patente la contradicción en el juicio que le merece el libro VII. "El libro VII abre el tema principal de la *Eneida.* El cambio de clave saliendo del libro VI es efectuado, con maestría admirable, en los primeros 36 versos"... "El libro está notablemente libre de esas amplificaciones retóricas que pertenecen a los tempranos bocetos de Virgilio"... "y al libro en conjunto (quizá el más brillante y variado de todo el poema) sólo le falta para ser perfecto unos cuantos retoques finales" (40).

¿Qué podemos decir de todos estos juicios? Simplemente que son respetables en cuanto apreciaciones subjetivas, pero que carecen de todo valor en cuanto a pretensiones de objetividad. Y la razón es doble: 1.º, hay un error de la base doctrinal en todo intento de valoración de esas amplias unidades de significación que son los libros de la *Eneida* fuera del mundo lingüístico de que forman parte solidariamente; 2.º, no se había emprendido ningún estudio sistemático de ese mundo de lengua y de arte que es la obra literaria, sencillamente porque no había ningún método para ello. A la luz de los resultados obtenidos con la aplicación de nuestros métodos de investigación literaria (41), debemos poner en prudente cuarentena todos esos juicios valorativos: en menos de un millar de versos

(40) J. W. Mackail: op. cit., pág. 44, y págs. 255-6.
(41) V. E. Hernández Vista: "Virgilio. Libro II de la Eneida", Madrid, 1962; y "Figuras y situaciones de la Eneida". Madrid. 1963.

estudiados— y no exhaustivamente—, hemos rectificado un tan elevado número de juicios tópicos de la crítica antigua y moderna, y las figuras y situaciones estudiadas se han iluminado con una luz tan nueva, que no nos cabe la menor duda —en grandes sectores, certeza— de que ocurrirá eso mismo multiplicado por doce, por los doce libros de la *Eneida*. Por ejemplo, y para desmentir a la crítica, manifestamos desde ahora mismo nuestra discrepancia con la depreciación del introductorio libro VII: todo él es en conjunto el más brillante exponente de la fantasía virgiliana; el sistema lingüístico latino se convierte en brillante espectáculo en el mundo de arte en que se realiza como habla de Virgilio. Nuestro juicio, fundado en un método, ratifica la intuición de Mackail.

* * *

Hoy por hoy, considerando la obra de Virgilio en cuanto mundo de lengua y arte con leyes inmanentes y propias, sólo una clasificación cabe hacer de los libros en dos grupos: *libros intensos* y *libros distensos*. "Es un principio tanto físico como psicológico el de la sucesión de los momentos de tensión y distensión, principio que tiene vigencia indudable en el proceso de creación artística. En la unidad de significación, cada "cumbre expresiva" suele venir precedida y seguida de una "onda distensiva". El fenómeno es perfectamente visible en las "Caracterizaciones" de nuestro libro II. El estilo camina sobre ese ritmo ondulatorio" (42). Este ritmo creacional tiene, pues, un fundamento psico-físico; pero no se trata de una afirmación de principio: el descubrimiento de ese ritmo es el resultado de un análisis con arreglo a método coherente y sostenido de largos textos virgilianos. Pues bien, ese mismo principio, observado en la sucesión de unidades de significación (episodios) en el seno de los libros de la *Eneida*, puede trasladarse a la sucesión de los libros mismos en el seno de la *Eneida*.

(42) V. E. Hernández Vista: "Introducción del episorio de la muerte de Priamo". En "Estudios Clásicos", núm. 38, pág. 135.

Los *libros intensos* no son en principio mejores o más valiosos, por más intensos, estilística ni estéticamente (es decir, como comunicación de una representación personal de la realidad evocada ni como logros dentro de una determinada corriente estética). Sencillamente, los *libros intensos y los libros distensos tienen cada uno su propia función.* Y luego, estilísticamente cada uno tiene sus propios logros, que no dependen de la tensión ni de la distensión. Y todo induce a pensar que el balance de los logros virgilianos es muy equilibrado. En todo caso, sólo el día que la *Eneida* entera haya sido estudiada en "Caracterizaciones estilísticas" similares a las que aquí nos encontraremos se podrá emitir un juicio con bases objetivas.

Y bien, ¿cuál es la función de los libros intensos y de los libros distensos? *Los libros intensos son una apelación dirigida a los planos profundos de nuestro psiquismo con el propósito de producir en ellos una violenta perturbación.* Los resortes de la emotividad entran en movimiento al ser heridos por la llamada del lenguaje, desencadenando en tropel nuestros sentimientos. Esta es la razón de que se hagan notar más estos libros: hieren el corazón y queda la huella de la herida. Pero al mismo tiempo la comunicación lingüística es portadora de un contenido trascendente. De manera que la máxima emotividad aparece aliada con la máxima profundidad de pensamiento. Bien se ve que lo afectivo está muy lejos de ir separado de lo intelectual. Resulta así que los libros intensos someten al destinatario a una dolorosa tensión, difícilmente tolerable a lo largo de cientos de versos. Los libros típicamente intensos son el II, el IV, el VI y el XII en gran medida.

Los libros distensos son una apelación dirigida a la fantasía para su gozo. El propósito de ellos es producir una relajación del espíritu ofreciéndole un grato espectáculo y halagando los sentidos. Abundan en ellos las descripciones y el colorido y suelen caminar sobre una variada gama de situaciones. Libros típicamente distensos son el III, V, VII y lo es también el I, aunque a su final tienda hacia un ritmo intenso, como preparatorio que es del II.

La primera parte de la *Eneida* resulta, pues, a la vez más intensa y más

distensa que la segunda; es decir, tensión y distensión se suceden en amplias unidades compactas, los libros. La segunda parte no ofrece tan precisa yuxtaposición en unidades uniformes: los momentos intensos son más breves, pero no por eso son menos intensos. Vista en conjunto la segunda parte resulta más distensa que la primera.

Ahora podemos comprender bien la función de los libros intensos y distensos en la *Eneida; y cómo no es de la tensión o la distensión de donde emana su valor, sino de la comunicación de la representación de la realidad lograda a través del estilo y de la aproximación a la meta estética propuesta.* ¿Qué ocurriría si los libros I, III, V y los libros II, IV, VI fueran sucesivos en esos dos grupos? La *Eneida* seguiría siendo intrínsecamente la misma obra inmortal, pero habría un gran desequilibrio desde el ángulo del destinatario: demasiado espectáculo y color, demasiada ligereza en el grupo primero, demasiado Eneas y demasiada Dido, demasiadas conmociones en el grupo segundo; demasiada bellísima intrascendencia por un lado frente a demasiada perturbadora transcendencia por otro. Virgilio supo disponer su obra con sabia armonía.

LA GLORIA DE VIRGILIO

Desde el día en que Virgilio publicó sus *Eglogas* se situó en el pináculo de la gloria. Las *Geórgicas* lo afianzaron. Gozó el apoyo constante de Mecenas y Augusto. De entre los poderosos de la corte de Augusto solamente a Agripa le desagradaban sus obras, que acusaba a Virgilio de plagiario. Recuérdese lo que hemos dicho a propósito de la originalidad de Virgilio en anteriores capítulos: *ni para los antiguos ni para los modernos es cosa fácil, si no percibir, sí definir en rasgos concretos la originalidad de una obra cuyos materiales tienen íntegramente filiación ajena bien determinada; no es de extrañar la rebelión contra un arte que resiste al análisis.*

La *Eneida* fue publicada después de la muerte de Virgilio; pero Virgilio recitó a Augusto, según Suetonio-Donato nos cuenta, los libros II y VI; por cierto que al llegar al pasaje del verso 884, en el que hace la evocación de Marcelo, el hijo de Octavia destinado a la sucesión de Augusto, pero que murió poco antes que Virgilio, la tensión emocional que suscitó en el auditorio —la familia de Augusto y algún íntimo— provocó el desmayo de Octavia. Ya en vida de Virgilio sus *Eglogas* y *Geórgicas* fueron empleadas por Q. Cecilio, un liberto de Atico, como libro escolar para muchachos de alrededor de los quince años. Desde entonces, hasta nuestros días, todas las obras de Virgilio han sido manejadas en la enseñanza para la educación de los jóvenes. Ya hemos dicho que la *Eneida* fue anunciada por Propercio como "algo más grande que la Ilíada", antes de aparecer; que el emperador instaba deseoso de verla publicada, que los amigos de Virgilio la deseaban. En cuanto apareció se multiplicaron las "ediciones", se la leyó con gozo en todas partes y se emparejó con la *Ilíada* y la *Odisea* en la enseñanza. En los baños públicos de Roma, en las calles de Pompeya

hemos encontrado versos escritos por mano desconocida, que son poco menos que contemporáneos de Virgilio. En cuanto sus obras aparecieron, empezaron también a aparecer comentarios y anotaciones a las mismas. En los siglos tercero y cuarto vieron la luz los amplios comentarios de Donato, Probo y Servio. Los "Comentarios" de Servio son el cuerpo más valioso de anotaciones que el comentarista moderno tiene a su disposición; su valor es variable y hace falta discernir y tener buen criterio, porque bajo el nombre de Servio hay una masa de interpolaciones muy grande que la tradición manuscrita fue añadiendo; pero las observaciones son agudas, las referencias a comentaristas anteriores frecuentes; ciertamente Servio es inclinado a interpretaciones alegóricas, frente a las que hay que estar en guardia, pues en la antigüedad ese tipo de interpretación alcanzó poco después los últimos límites del disparate y del absurdo.

Virgilio fue considerado por los cristianos como un cristiano antes de tiempo. Constantino hace insistente referencia a la Egloga IV al decretar el cristianismo como religión oficial de Roma. San Agustín está lleno de espíritu virgiliano y ve en Virgilio un profeta del cristianismo. Ciertamente la cuarta *Egloga* no es ninguna profecía de Cristo y creer otra cosa sería ingenuo. Pero sería ceguera positivista no ver entre el espíritu que la anima y "la espera" judeo-cristiana un estrecho contacto: Virgilio anuncia en un tono sereno la esperanza de los hombres en un mundo nuevo de paz, libertad y justicia, en un estilo profético lleno de sensibilidad religiosa. Hay en la égloga mucho de lo que es la alegoría e imagen bíblica; si a Virgilio no le había llegado directamente, como es lo probable, ese lenguaje era común al de los oráculos y libros proféticos, que Virgilio sí conocía, del propio mundo grecolatino. *Lo que pasa es que la sensibilidad finísima del poeta incorpora "la espera" pagana en un tono que coincide plenamente con el de "la espera" judeocristiana. Añadamos a esto la ternura virgiliana, ese sentimiento de unidad con el mundo vegetal, animal y humano que le lleva a sentir en sí mismo la dolorida nostalgia del tránsito de todas las criaturas, y comprenderemos que estamos a un paso de la caridad cristiana.* No fueron unos soñadores los que atribuyeron a Virgilio un *anima naturaliter cristiana*.

En la Edad Media Virgilio se presenta como un mago, o un astrólogo capaz de hacer maravillas, un santo cristiano y las leyendas más absurdas se acumularon sobre él.

* * *

Virgilio y la literatura europea.—La presencia de Virgilio en la literatura europea y española ha sido constante. Está presente desde su mismo nacimiento en los grandes poemas caballerescos medievales. Innecesario es recordar a Dante y su "Divina Comedia", verdadera síntesis primera de la cultura pagana y el cristianismo medieval. Dante se empareja conscientemente con Virgilio. Al llegar al Renacimiento la sombra de Virgilio se extiende a todas las literaturas europeas, estimulándolas temática y estilísticamente; las lenguas europeas se enriquecen y flexibilizan bajo su influjo y se convierten en instrumentos expresivos en su competencia e imitación de Virgilio de modo parecido a como ocurrió con el latín en su competencia e imitación de los modelos griegos. Como es natural, la influencia de Virgilio es directa: a) En los grandes poemas épicos europeos, *La Franciada, Los Lusiadas, Jerusalén Libertada, Araucana.* b) En toda la poesía bucólica y pastoril, que es imitación directa. Virgilio inventó la Arcadia, tierra de ensueño poético, de juventud, de amor, de pastores idealizados y verde paisaje; la verdadera Arcadia era una agreste región del Peloponeso. Pues a la Arcadia de Virgilio fueron a inspirarse todas las Arcadias renacentistas: toda la novela pastoril, la *Diana* de Montemayor, la *Galatea* de Cervantes, la *Arcadia* de Lope de Vega se refieren a Virgilio. c) En grandes sectores de la poesía lírica: aquí no es el tema ni la estructura, sino la dulzura y los ritmos de Virgilio los que resuenan: así en los versos de Garcilaso, de Fray Luis de León, el horaciano, de San Juan de la Cruz... Y este influjo no se interrumpe en ningún momento. Como no es posible un detenido recorrido, cerraremos recordando que el más intenso poeta lírico

desde nuestro Siglo de Oro, Antonio Machado, declaraba a Virgilio como su poeta. Y es que les unían no pocas afinidades. Y no debemos dejar de mencionar aquí a Menéndez Pelayo, a quien debemos el único esbozo de lo que debe ser un "Virgilio en España" en los volúmenes LI y LII de sus obras completas, editadas por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (42 bis).

(42 bis) Véase para este título Gilbert Highet: "La tradición clásica". Fondo de Cultura Económica. Méjico.

LENGUA VERSO Y ESTILO

Veamos ahora unas breves explicaciones sobre cada uno de estos aspectos. Nuestro *Index rerum*, restringido al libro II, recoge los fenómenos de lengua, verso y estilo más notables, remitiendo al verso en que aparecen y, por tanto, a la vez al Comentario; su uso es, tan cómodo como didáctico. El nos permitirá aquí limitarnos, en honor al espacio, a breves síntesis o catálogos de hechos, por lo que a los títulos "Lengua" y "Verso" se refiere. El título "Estilo" es una síntesis de algunas ideas y principios nuestros con un fin didáctico, que resulta indispensable para seguir bien los estudios estilísticos del Comentario.

Por supuesto, estos tres aspectos son en realidad inseparables: *el hecho de lengua y el procedimiento de estilo son la misma cosa, pero definida por unas determinadas circunstancias; un hecho de lengua pasa a ser rasgo de estilo, cuando concurren determinados factores.* En cuanto al verso, el hexámetro, es el cauce rítmico dado por el que discurre la lengua latina de Virgilio; ese cauce determina en gran medida el sistema lingüístico peculiar virgiliano. El poeta supo hacer de ese cauce un río sonoro, en ocasiones manso, en otras poderoso; "fue no su esclavitud, sino su libertad y poderío" (43). El hexámetro es un instrumento rítmico capaz de modulaciones innumerables, gracias al cual la lengua se vuelve estilo, el sistema lingüístico latino sistema particular virgiliano.

Con esas salvedades podemos pasar a dar unas notas sobre cada uno de esos puntos por separado. En el comentario, sobre todo en las "Caracterizaciones estilísticas", puede verse cómo se determina prácticamente las fronteras entre el hecho de lengua y el de estilo.

---

(43) W. F. Jackson Knight: op. cit., todo el capítulo correspondiente, página 180 ss. Idem, en la pág. 240 y A. Woodward "The fourth foot in Virgil. Fh. Q. 1936, págs. 120-1.

LENGUA

Lengua literaria y lengua hablada.—La lengua que Virgilio realiza es una de esas formas de comunicación que "aunque difícil de definir, podemos clasificar como literaria" (44). Esa frase del gran lingüista inglés Palmer debe hacernos meditar: ¿qué es una lengua literaria? Medítese y se verá que no es tan fácil responder a tan elemental pregunta. ¿Acaso es "literario" todo que se escribe? Es claro que no, pues el concepto "literario" incluye un juicio de calidad. Y la lengua hablada estonces tampoco por el hecho de ser hablada queda excluida de ser "literaria". Es una opinión habitual que la lengua literaria es el resultado de un proceso de depuración de la hablada. "La última fuente de un lenguaje literario es la lengua hablada en sus varias formas y modos" (45). Pero esa opinión encierra notables contradicciones: señalamos únicamente que si la lengua literaria fuera el fruto de un proceso de depuración de la hablada, resultaría aquélla un producto lingüístico de primera calidad y ésta de segunda, y la mejor lengua hablada sería aquélla que más se pareciera a la literaria. En todo caso, lo único que se puede afirmar es que el fenómeno literario, oral o escrito. es cronológicamente posterior a la lengua de la conversación, sin que haya relación de dependencia, y que prácticamente sólo podemos analizarlo, cuando ha quedado fijado gráficamente. Es sólo en razón de este dato como podemos establecer *convencionalmente* la identidad entre lengua escrita y literaria, oponiéndola a lengua hablada y no literaria. De manera que lengua hablada y lengua literaria no son realmente conceptos opuestos. ni tampoco lengua escrita y literaria idénticos: el "rasgo distintivo" de lo literario es ajeno a la formulación oral o gráfica en sí. Pero sí ocurre que las condiciones de uso del sistema lingüístico varían según la expresión sea oral o gráfica, resultando más favorables para la aparición de ese rasgo distintivo en el caso de la lengua escrita.

---

(44) L. R. Palmer: "The latin language". pág. 118. London.
(45) L. R. Palmer: op. cit., ibídem.

Es que la lengua hablada y la literaria son dos realizaciones distintas y autónomas del mismo sistema lingüístico, determinadas por las condiciones de uso del sistema en cada caso; y en cada caso se ha de usar necesariamente una u otra realización. Claro es, luego entre ambas se producen interferencias. *Y desde el punto de vista lingüístico la lengua literaria es el reino del signo lingüístico puro, mientras que la lengua hablada es una comunicación mixta de signos lingüísticos y extralingüísticos;* en una obra literaria, en la *Eneida,* por ejemplo, lo que Virgilio no nos haya dicho por medio de los signos lingüísticos latinos, sin decir se ha quedado para siempre, mientras que en una conversación se habla, además de con la voz, también con los ojos, las manos, el gesto, y, lo que es más importante, se glosan situaciones conocidas de antemano; por eso se dice con toda razón que en familia basta mirarse a la cara para enterarse. No cabe duda de que en la obra literaria el sistema lingüístico tiene que trabajar a pleno rendimiento, mientras que en la lengua hablada trabaja a medio rendimiento; lo que no quiere decir que el producto resultante en cada caso sea de primera y de segunda calidad, sino que las condiciones de uso de la lengua han planteado exigencias diferentes.

Resumamos lo dicho. 1.° En la realización de un sistema lingüístico distinguimos dos tipos: la "no literaria" y la "literaria". 2.° Ambas pueden presentarse en forma acústica, id est, hablada (que es la primaria), o forma gráfica, id est, escrita (que es la secundaria). Por tanto, el rasgo distintivo de lo literario no consiste propiamente en ser "lengua escrita". 3.° Sólo un sector muy pequeño de esas realizaciones tiene "un algo" que le hace ser literario; a ese sector lo llamamos simplemente "Literatura", que puede ser oral o escrita. La identificación de "lengua escrita" con "literatura" no se funda más que un hecho: que únicamente el habla literaria escrita queda testificada. No entramos en la definición de "ese algo", por más que la tengamos lograda y nuestro método opera sobre ella; bástenos con saber que "ese algo" tiene entidad lingüística objetiva y es aislable en el plano del significante. 4.° Sobre esas bases no hay inconveniente en oponer convencionalmente "lengua

hablada" a "lengua literaria", por el hecho de que, dadas las condiciones de uso del sistema propias de la lengua hablada frente a las de la lengua escrita, la hablada pocas veces es literaria ni aspira a ello; pero la escrita las más de las veces aspira a ello y las condiciones de uso del sistema lingüístico la impelen a ello. Creemos que con este resúmen se clarifican muchas ideas que andaban confusas.

¿Qué lengua es más tradicionalista y cuál más renovadora? Pasa la literaria por lo primero y la hablada por lo segundo. Pues tampoco esto es así. La lengua hablada es inconscientemente tradicionalista e inconscientemente renovadora: todo el que habla cree que habla como los demás y como sus padres; y todo el que habla realiza modificaciones sin darse cuenta de ello. La lengua literaria es conscientemente tradicionalista y conscientemente renovadora: ella tiene sus propias tradiciones que el poeta conserva con amor como signo distintivo de su arte, como hábito sacerdotal propio; estas tradiciones tienden a hacer de ella una lengua artística artificial, como es el caso de la lengua homérica y en cierta medida de la épica latina, continuadora intencional de la griega; pero, a su vez, todo artista, para lograr una representación personal de la realidad, es decir, para comunicar a los demás su peculiar modo de ver el mundo y la vida, se crea un "estilo": *este estilo es inconsciente en sus elementos más sutiles —Virgilio no se dedicaba a calcular cuántos dáctilos combinaría con cuantas "a", por ejemplo—, pero no lo es en los más evidentes, y, sobre todo, globalmente es fruto de la voluntad consciente, aunque en gran parte la realización sea inconsciente: ahí reside el poder renovador de la literatura.*

Virgilio, como dijimos, hereda la tradición épica. La lengua que él va a usar se la han dado preparada Livio Andrónico, Ennio, Nevio, Lucrecio, y Catulo, de quienes hemos hablado, y lo mismo el hexámetro.

* * *

La lengua de Virgilio.—¿Qué es lo que hace Virgilio con la tradición épica? Digamos de antemano que muchos fenómenos propios de la lengua

poética obedecen al imperio del ritmo. Sin duda, el verso es una cadena para el poeta; pero el talento de un gran poeta consiste en hacer de oro su cadena, en convertir su prisión en palacio encantado. El hexámetro fue para Virgilio su poder y su libertad. Otros fenómenos obedecen a la influencia del griego; en los Comentarios los señalamos, cuando aparecen. ¿Qué es, repetimos, lo que hará Virgilio con las tradiciones de la poesía épica, que tienden a hacer de la lengua una lengua artística artificial aureolada de religioso prestigio? Su uso del "arcaísmo" y de la "glosa" nos darán una buena pauta.

Arcaísmo es toda realización de la lengua que está fuera del uso normal contemporáneo del escritor, pero que pertenece al fondo de la lengua y estuvo en uso en tiempos más antiguos. *Glosa* es toda palabra que tiene algún distintivo que la singulariza frente a la lengua común (palabras propias de la poesía, tecnicismos de todo tipo, dialectalismos, palabras raras, palabras extranjeras). El arcaísmo y la glosa son dos elementos muy importantes de la lengua épica, que tienden a darle ese carácter de lengua artística artificial; Homero recoge formas y palabras que llegan hasta él a través de varios siglos de tradición juglaresca y que en su época no se usaban desde hacía largo tiempo. Pues bien, la épica latina imita a Homero, pero no tiene tras sí tan larga y abundante tradición, cosa de que se lamentan los poetas latinos.

Pero el arcaísmo y la glosa tienen junto a su ventaja su riesgo: a causa de su rareza son altamente "informativos", es decir, su aparición sorprende por inesperada y aporta noticias no sospechables; ésa es la ventaja; pero la presencia de arcaísmos y glosas, si bien es verdad que "colorea" el lenguaje, también lo es que tiende a hacerlo enigmático y, si se abusa, resulta fatigoso para el lector, que se defenderá de la presión "informativa" del poeta absteniéndose de entender (46). De manera que en modo alguno el arcaísmo, la glosa, y, en general, todo lo "anormal" resulta un hecho de estilo, como generalmente se cree. El uso del arcaísmo y la glosa requieren, pues, sabiduría, sensibilidad y arte. Pocos lo supieron hacer antes de

(46) A. Martinet: "Eléments de linguistique générale". París, 1961, página 187 ss., la teoría de la información.

Virgilio ni después. Virgilio acertó casi siempre. Su regla es ésta: *en principio el arcaísmo y la glosa sólo deben usarse para potenciar estéticamente la comunicación;* en modo alguno en forma mecánica, por vulgar tradicionalismo o para fabricar el verso. "Los arcaísmos de Virgilio son usados con delicada y consciente maestría artística". "Como con los arcaísmos, la glosa es reservada para efectos especiales" (47). Claro es, el problema está ahí, porque ¿cómo y cuándo su uso potencia estéticamente la comunicación? He aquí una respuesta sibilina: siendo un gran poeta. Pero en este libro hay una respuesta más concreta de tipo científico: *la potenciación estética la logra Virgilio mediante las combinaciones de estratos lingüísticos convergentes que se ponen de manifiesto en nuestras "Caracterizaciones estilísticas"* (Cfr. más adelante el capítulo "Estilo").

Y ahora vamos a limitarnos a un catálogo de hechos remitiendo a versos del libro II comentados en la Antología como ejemplos (48).

Morfología: 1.—Aparecen muchos adjetivos en *-eus,* tipo *Lariseus, Pelopeus.*

2. Muchos dobles morfológicos, tipo *deus-, dea, -divis, diva.*

3. Genitivos arcaicos en *-um,* de la primera y segunda, tipo *Danaum.*

4. La desinencia *-ere* del perfecto en competencia con *-erunt.*

5. Imperfectos en *-ibam* en competencia con *-iebam.*

6. El desarrollo de una declinación mixta grecolatina. Los rasgos más notables son: los temas griegos en *-e* larga de la primera pasan a la primera declinación latina, haciendo en singular el N. V. D. y Ab. en *-e,* el G. en *es,* y el Ac. *am/em, an/en.* Nombres patronímicos en *-des* vacilan entre la primera y la tercera: *Atride,* 104, 415.

(47) L. R. Palmer: op. cit., págs. 111 y 115.
(48) Recomendamos el artículo de J. Antonio Enríquez, aparecido en "Estudios Clásicos", núm. 38, págs. 183-191.

En la segunda declinación aparecen nominativos en *-os*, tipo *Androgeos*, 371. Señalemos el raro vocativo *Panthu* en 322 y 429. Los nombres en *-eus* vacilan entre la segunda y tercera.

En la tercera declinación aparecen formas con el N. en *-is* y el G. en *-idos;* es muy frecuente el Ac. en *-a*, tipo *Lacoonta, Astyanacta*, 320 y 457.

Vocabulario: 1. Como es natural, quedan excluidas del hexámetro, por no caber en él, las formas créticas, siendo sustituidas por palabras equivalentes.

2. Equilibrada presencia del arcaísmo de todo tipo. Véase el *Index rerum*.

3. Uso de nombres compuestos, algunos audaces neologismos arcaizantes. Véase la relación en el *Index rerum*.

4. *Neologismos*. Véase la relación en el susodicho índice.

Construcción: 1. Lo más notable es el hipérbaton a veces intrincado e incluso oscuro por razones métricas.

2. El orden de palabras, fruto simultáneo de la presión métrica y del virtuosismo artístico, tiene una flexibilidad valiosísima: la disyunción, el "verso aureo", 26, las palabras entrecruzadas, el encabalgamiento, son recursos constantes. Véase el susodicho *Index*.

Sintaxis.—Como rasgo general más evidente de lo que es el latín de Virgilio señalamos su preferencia por la parataxis y la coordinación. Por tanto, la estructura de la frase virgiliana es sencilla; pero no nos engañemos: tras esa sencillez gramatical se oculta una gran complejidad lógico-psicológica; esas yuxtaposiciones y coordinaciones no significan una concatenación de juicios lógicos o situaciones psicológicas de idéntica jerarquía; la jerarquía existe, es diferente, pero queda oculta. Es el contexto y, en último término, un fino análisis estilístico lo que permite determinar la jerarquía lógica y psicológica de los contenidos. Así resulta que la comprensión profunda de la palabra de Virgilio exige una atención sostenida y

una fina sensibilidad, supuesto un sólido conocimiento del latín. Y esto mismo les ocurría a los romanos de la época de Virgilio y más aún dos siglos más tarde, pues en seguida surgió la exégesis de los textos virgilianos, como hemos visto. Esto no quiere decir que la poesía de Virgilio no hiera directamente la fantasía y el corazón, sino que sin esas condiciones no se hace consciente. He aquí algunos hechos de lengua que hemos aislado y recogido del libro II a modo de ejemplo sin pretender organizarlos en sistema; en el comentario explicamos cada fenómeno según va surgiendo:

1. Se encuentra con frecuencia un uso muy libre del infinitivo, que va desde su tratamiento como si fuera un puro nombre de acción que destaca la acción pura y simple, hasta su uso en lugar de oraciones subordinadas. Versos 10, 33, 74, 105, 220, 239...

2. Aparece la muy expresiva fórmula de oración condicional frustrada: versos 54-56.

3. Uso del perfecto negativo: 325.

4. Uso del presente "epigráfico": 275, 663.

5. Uso del presente histórico; pero nos interesa subrayar un matiz especial que hemos recogido y explicado en el comentario estilístico en su sitio: en vez de servir para situar una acción pasada en el momento actual, sirve para retrotraer el presente hacia un momento pasado; el pasado deja de existir, porque el destinario del poema en ese momento se hunde en el pasado viviéndolo como presente: versos 16-28.

6. Uso libre del participio de futuro, expresando destino: 47, 408.

7. Uso de verbos latinos en voz media por influjo griego y supervivencia latina: 510, 671, 722, 749...

8. Usos intransitivos por transitivos y a la inversa: 235.

9. Uso del plural de nombres abstractos para expresar acciones esporádicas y repetidas: 163, 594...

10. Uso del nominativo griego: 337.

11. Uso del acusativo de relación: 57, 210, 220, 273, 510...

12. Uso del dativo de dirección: 84, 36, 84, 398.

13. Uso especial del ablativo, conforme lo explica Mackail:

a) Sustantivo en ablativo completando a otro, en lugar de adjetivo: 765.

b) Sustantivo complementando a toda la frase: 12.

c) Alternación de ablativo sin preposición, con ella, o acusativo con preposición: 501, 574.

d) Vinculación del abjetivo al nombre principal en vez de al nombre complemento de aquél: 208: *inmensa volumine terga*, en vez de *inmenso volumine terga.*

14. Uso frecuente del adjetivo predicativo: 53, 78, 98, y del que yo llamo "apositivo", 84, 87.

15. Uso de perífrasis amplificantes: 18, 85, VII, 18.

16. Uso de palabras concordadas en vez del genitivo, 81, 171: *ea signa* en vez de *signa eius rei.*

17. Uso intencionado de la ambigüedad, frases que admiten doble interpretación según el punto de vista que se adopte: 31, 84, 141, 149, 161, 194...

Como es natural, todos estos usos son generales en Virgilio, si bien nosotros los hemos extraído del libro II. En fin, muchos de estos hechos de lengua con gran frecuencia se convierten en procedimientos estilísticos al concurrir factores que los singularizan en la escena de que forman parte.

* * *

VERSO

La lengua y el estilo de Virgilio se funden en hexámetros. Desde que escribió las *Eglogas,* Virgilio vertió su arte en ese metro. La historia del hexámetro es casi la historia de la poesía greco-latina. En tiempos de Virgilio el hexámetro había sido adaptado prácticamente para todos los géneros literarios. Era desde las primeras muestras el verso propio de la poesía heroica, de la didáctica y de la filosofía. Había sido excluido de la poesía lírica y el drama. Después de la época clásica griega el hexámetro invade nuevos campos, la sátira y la misma poesía lírica. Desde Homero en el siglo IX a. C. hasta mil años después de Cristo no se cesó de escribir hexámetros. Y la historia del hexámetro no acaba en el año mil: todos los humanistas del Renacimiento escriben magníficos hexámetros y en los legajos de nuestras Universidades hay docenas de millares de ellos y, es de suponer, mucho más en los de las Universidades europeas y en nuestros días doctos escritores latinos siguen escribiendo en este metro. No hay en las literaturas europeas un fenómeno semejante... porque no hay un metro con registro de posibilidades expresivas tan variado. En la poesía latina la historia del hexámetro comienza con Ennio, que procuró adaptar el de Homero. Un paso adelante notable representa Lucilio, el fundador de la sátira latina, en la segunda mitad del siglo segundo a. C.; el hexámetro desde Lucilio es el metro latino canónico de la Sátira; sus hexámetros son más libres y flexibles que los de Ennio. La escuela de los neotéricos y Lucrecio terminaron de preparar el hexámetro para la más alta empresa poética latina, las obras de Virgilio.

El hexámetro, como es sabido, es un verso que consta de seis pies o bien dáctilos, — ∪ ∪ o bien espondeos, — —, salvo el quinto pie que normalmente es dáctilo y el sexto espondeo o troqueo.

El esquema posible es, por tanto, éste:

— — / — — / — — / — — / — — / — ⏓

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ⏓

Y con este esquema se hacen todas las combinaciones, que son increíblemente numerosas por los factores que, como vamos a ver, entran en juego. Es raro que el quinto pie sea espondeo, y entonces el verso recibe el nombre de espondaico. En el libro II el verso 68 presenta esta singularidad:

constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit

* * *

Pero, ¿cómo era y cómo oían el ritmo de estos versos los latinos? He aquí una de las cuestiones verdaderamente oscuras de la Filología clásica. Veamos.

En el ritmo del verso latino se conjugan como factores:

1.° *El acento de la palabra o prominencia acústica dada a una sílaba sobre las otras*, obtenido esto bien sea por medio del mayor volumen de aire espirado o de la presión mayor con que éste hiere las cuerdas vocales (acento intensivo), o bien, supuestas iguales las anteriores circunstancias, por una mayor tensión de las cuerdas vocales, resultando la sílaba emitida en una nota musical más alta (acento tónico o de altura), o bien por medio de las dos cosas a la vez, pues la fonética experimental ha demostrado la inseparabilidad de ambas. En ambos casos el punto de partida es un aumento del esfuerzo muscular (49).

2.° *La cantidad o duración de las sílabas, físicamente diferente, pero, sobre todo, en la interpretación que el oyente da a esa realidad percibida.* En una lengua como el latín, que es *cuantitativa*, es decir, en la que las diferencias de cantidad tienen valor fonológico oponiéndose entre sí, resultando diferencias de significación (*aquă* en nom. se opone a *aquā* en abla-

(49) L. P. Wilkinson: "Golden Latin Arttistry", págs. 91-120 ss. Cambridge, 1963. Cfr. Philologus, 1959, págs. 244-5. Y la excelente exposición de S. Gili Gaya: "Elementos de fonética general", pág. 31 ss. Madrid. Editorial Gredos, 1953.

tivo), la cantidad tiene gran importancia. Y, naturalmente, su intrínseco valor rítmico adquiere fuerte desarrollo.

3.º *El ictus métrico o recurrencia a intervalos regulares de un tiempo fuerte, es decir, de una sílaba con una señal que marca el ritmo. que es la sílaba larga*

Pero la cuestión es ésta: ¿cómo se conjugan estos factores? "Esta es una de las cuestiones más enrevesadas de la Filología Clásica" (50). *Lo único seguro es esto:* que no podrán estar en guerra entre sí; que el acento de la palabra subordinado en el verso al ictus métrico, tendía a coincidir y fundirse con éste, sobre todo, allí donde el ritmo se hace más sensible, en el "axis rítmico" (51), que se encuentra al final, en donde tienden a concentrarse los factores rítmicos, sirviendo esa relación acento-ictus para sutiles modulaciones; y que la cantidad está vinculada quizá al acento (52), cosa muy discutible. En el hexámetro, el ictus cae sobre la primera sílaba larga de cada pie, y sobre sílaba larga suele caer en todos los versos latinos. Y en el hexámetro la coincidencia acento-ictus es normal en la segunda mitad del hexámetro.

Pero, y nosotros, ¿qué oímos al oír versos latinos? El ritmo de estos versos es para nosotros escasamente perceptible; en realidad, no podemos percibir y sentir ese ritmo —acaso alguna persona excepcionalmente sensible se aproxime —por más ilusiones que nos forjemos, aunque sepamos cómo era y podamos describirlo y analizarlo minuciosamente; nuestra situación viene a ser la de aquel que ha estudiado un idioma extranjero y conoce con todo detalle la fonética de esa lengua por escrupulosas descripciones. pero no ha oído jamás pronunciar una frase en ella.

---

(50) L. P. Wilkinson: Golden Latin Arttistry. Cambridge, 1963, páginas 90 y 120. Véase el excelente estudio de W. F. Jackson Knight: "Accentual symmetry in Virgil", 1939.

(51) Rafael de Balbín: "Sistema de rítmica castellana", págs. 38 ss. Ed. Gredos. Madrid, 1962. Esta reciente obra, aunque referida al castellano, es de valor universal para la comprensión del fenómeno rítmico; la recomendamos al profesorado por sus aportaciones científicas y claridad expositiva.

(52) Véase para todas estas cuestiones la "Pequeña introducción a la prosodia latina", de A. García Calvo, en "Estudios Clásicos", números 10, 11, 12.

Cesura.— Hay cesura cuando el final de un pie no coincide con el final de una palabra. Reglamentariamente debe haber una cesura dentro del 3.º o 4.º pie, aunque pueda haberla en cualquier otro pie, salvo en el 5.º y 6.º; las derogaciones de estas reglas obedecen a alguna razón casi siempre. Se dice que la cesura es *fuerte* cuando está tras la silaba primera, la larga, y *débil*, si tras la sílaba segunda de un dáctilo. Por su situación las cesuras habituales reciben los nombres de *trihemímeres*, *penthemímeres* y *hepthemímeres*, según se encuentren dentro del 2.º, 3.º, ó 4.º pies. Se las señala con doble raya vertical: || (53).

Elisión.— Cuando una palabra termina en -m y la siguiente empieza por vocal o h la sílaba final de aquélla se elide, no cuenta métricamente; si el poeta no se atiene a esto, se produce el fenómeno llamado *hiato* o choque de vocales.

El hexámetro virgiliano.— Veamos unos pocos detalles:

1.º El esquema normal y más frecuente es el que aparece en el primer verso de la *Eneida:*

arma virumque cano Troiae qui primus ab oris

— U U / — U U / – // — / — — / — U U / — $\stackrel{\cup}{—}$

Es decir:

1.º *En cuanto a los pies métricos:*

a) Equilibrio rítmico de tres dáctilos y tres espondeos, aunque es frecuente, y también bueno, el equilibrio de cuatro y dos.

b) Primer pie dáctilo y cuarto espondeo.

(53) Recomendamos para este título el estudio de J. Jiménez Delgado, en "Estudios Clásicos", núm. 38, págs. 151-61, 1963, que es muy claro, didáctico y científico.

c) Acento e ictus métrico coincidentes en los pies 1.°, 2.°, 5.° y 6.° aunque esta coincidencia puede no darse nunca o bien en menos pies, o darse en todos. Las de 5.° y 6.° son continuas. Cuando en un verso predominan las coincidencias, fenómeno que recibe el nombre de *homodina*, se llama al verso en que ocurre *homodino,* y el efecto es facilidad, soltura, ligereza, físico-psíquica; en caso contrario, los nombres son *heterodina* y *heterodino,* y el efecto es de esfuerzo, choque, pesadez (54). Pero estas observaciones estilísticas, extraídas aisladamente y sin integrarlas en la unidad de cada escena con los demás elementos significantes, carecen de todo valor científico, son puros atisbos intuitivos.

2.° *En cuanto a la cesura:*

Su importancia como elemento de armonía es fundamental tanto más cuanto que el hexámetro es un verso largo:

a) El tipo más frecuente de cesura, un ochenta y cinco por ciento del total de los versos, es la cesura sencilla penthemímeres:

arma virumque cano || *Troiae qui primus ab oris*

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — || — / — — / — ∪ ∪ / — ⏓

b) Triple cesura, consistente en la trihemímeres y hepthemímeres más una diéresis (penthemimeres débil) tras el troqueo (—∪) del tercer pie:

infandum, || *regina,* || *iubes,* || *renovare dolorem* (II, 3)

— — / — || — / — ∪ || ∪ / — || ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ⏓

c) Doble cesura, consistente en la trihemímeres o la hepthemímeres combinada con la cesura débil tras el tercer troqueo.

una Eurusque Notusque || *ruunt* || *creberque procellis* (I, 85)

— — / — ∪ ∪ / — ∪ || ∪ / — || — / — ∪ ∪ / — ⏓

(54) W. F. Jackson Knight: op. cit., págs. 180 ss. y 240. A. Woodward. 3 The fourth foot in Virgil. Fh. Q., págs. 120-1.

Y excepcional y casi siempre formando parte de una "convergencia estilística" la trihemímeres y la hepthemímeres:

det motus || *incompositos* || *et carmina dicat* (G. I., 350)

— — / — || — / — ∪ ∪ / — || — / — ∪ ∪ / — $\stackrel{\cup}{—}$

d) En fin, añadamos la llamada cesura bucólica, que es una pausa de sentido tras el cuarto pie:

Palladis auxiliis semper stetit. Impius ex quo (II, 164)

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — || — / — ∪ ∪ ||. — ∪ ∪ / — $\stackrel{\cup}{—}$

A veces la cesura métrica aparece reforzada con pausa de sentido; entonces puede ocurrir que una sílaba breve precedente se alargue, prolongue su tiempo sobre el descanso de la pausa:

nostrorum obruimur, || *oriturque miserrima caedes* (II, 411)

— — / — ∪ ∪ / — || ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — $\stackrel{\cup}{—}$

en donde la sílaba -mur, que debía ser breve, aparece alargada.

3.º *Versos hipermétricos* se encuentran a veces, es decir, con una sílaba de más, generalmente la enclítica -que en posición final:

Quem non incusavi amens hominumque deorumque (II, 745)

— — / — — / — — / — || ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — — (∪)

4.º Virgilio rompe a veces el equilibrio entre dáctilos y espondeos. Entonces tenemos:

a) El verso holodactílico, todo él de dáctilos: versos 53, 120...

b) El verso de ritmo espondaico, con sólo dáctilo en el quinto pie: 26, 58, 69, 105, 109, 138, 251...

Suelen atribuir los comentaristas y los tratadistas de métrica al verso recargado de dáctilos la sugestión de un movimiento rápido, de ingravidez; y lo contrario al recargado de espóndeos. Pero repetimos lo de siempre: estas observaciones estilísticas, al ser recogidas aisladamente y sin tener en cuenta de modo conjunto todo los estratos lingüísticos convergentes a la unidad de la escena, carecen de todo valor científico, y no son de fiar; en cada caso tienen su explicación pertinente en función de los demás elementos lingüísticos concurrentes; no hay que olvidar que analizar el estilo es analizar un sistema lingüístico singular. Así lo hemos hecho en nuestras "Caracterizaciones estilísticas". Por ejemplo, es inútil la explicación habitual para el verso 53; el verso 105, a pesar de su ritmo espondaico, no tiene valor estilístico alguno, a menos que se encuentren "convergencias" no vistas en nuestro análisis.

En fin, el verso de Virgilio es el instrumento más valioso de su arte y, en gran medida, él es su estilo, su libertad y su belleza.

* * *

ESTILO

En las obras de Filología Clásica—y moderna—dedicadas al análisis de las obras literarias este capítulo resulta siempre un escollo insuperable; en sus turbulentas aguas naufragan siempre los mejores barcos y los más expertos pilotos. Obras de la categoría del "Roman Vergil", de W. F. Jackson Knight, para mi gusto de lo mejor que sobre Virgilio se ha escrito, al llegar a este capítulo (p. 253 ss.), se ve que no operan sobre bases fijas y caen constantemente en apreciaciones arbitrarias, brillantes sin duda y valiosas, pero exponente no menos brillante del subjetivismo acientífico que domina este campo de la lingüística. Así, por ejemplo, al explicar el verso 622 del libro II

apparent dirae facies inimicaque Troiae
numina magna deum...

"aparecen los rostros terribles y los grandes poderes divinos que no eran ya amigos de Troya."

Knight comenta: "La sílaba final en las profundidades de su oscuro sonido parece enviar reverberaciones a la eternidad" (55). Lo cual es, sin duda, una sugestiva apreciación, y hasta puede que sea objetivamente cierto, pero no tiene fundamento racional alguno, y, por lo mismo, no es científico. ¿A qué es esto debido?-Necesario es decir, aunque ello nos cause desazón, que hoy por hoy no existe realmente una estilística del latín ni de ninguna lengua; para que esto llegue ha de pasar aún bastante tiempo, supuesto que se entre por el recto camino de investigación en este campo; primero habrá que hacer la estilística de cada autor, también hoy inexistente, y luego vendrá la estilística de cada etapa de la lengua. Aun cuando haya libros que se llaman "Estilística", el nombre no responde a lo que se debe esperar: o bien se trata de la antigua Retórica—adquisición firme del mundo antiguo, pero muy limitada—o de intuiciones y apreciaciones sobre fenómenos lingüísticos no sustentadas ni seleccionadas en virtud de criterio racional alguno ni obtenidas a través de un método definido. No quiere decir esto que esas intuiciones carezcan de valor ni que sean falsas necesariamente; simplemente que no son un producto científico. Y es natural que así ocurra: conceptos básicos como lo es el de "estilo", están prácticamente sin definir; el criterio para discernir el hecho de lengua del procedimiento estilístico está sin establecer; el criterio para determinar el valor significativo del recurso de estilo, es decir, para definir la necesaria correspondencia entre significante y significado, también es arbitrario; las relaciones mutuas entre las varias dimensiones del significado y correspondientemente del significante, el valor de la intuición en la investigación estilística, todo esto está sin concretar. Así se comprende que la intuición personal, a veces genial, y un subjetivismo plenamente acientífico

(55) W. F. Jackson Knight: op. cit., pág. 268.

dominen la Estilística en un torbellino de contradicciones. Ciertamente Marouzeau en su por tantos motivos excelente *Tratado de Estilística aplicada al Latín* (56) hace meritorios esfuerzos por concretar; pero, a mi juicio, con resultado insatisfactorio, y así la obra opera sin base doctrinal suficiente. El antes citado Knight dará una definición del estilo que no carece de valor: "La lengua y el verso de Virgilio y todo lo que puede ser incluído en estas concepciones, por infinitamente variado y complejo que pueda ser, constituye una unidad difícil de designar salvo llamándola "estilo" de Virgilio" (57). Pero bien se comprende que, al no aportar ningún principio de método, ningún sistema para la investigación de esa unidad, no es posible ningún progreso.

En estas condiciones no ha resultar sorprendente la afirmación de R. Wellek y Austin Warren de que "La teoría literaria no ha ideado aún método alguno que nos permita describir una obra de arte pura y simplemente como sistema de signos" (58). Ni lo es tampoco la profunda y desgarrada posición de Dámaso Alonso, quien se debate contradictoriamente entre el deseo y el intento de un conocimiento racional de la obra literaria por una parte, y la convicción, proclamada desde las primeras páginas de su con toda justicia famosa obra, de la imposibilidad actual y futura, diríamos que intrínseca, del mismo, pues es un "problema no resuelto y que no tendrá solución—así lo creemos—mediante una metodología científica" (59). Y tal es, en resumen de cuentas, la posición universalmente aceptada (59 bis).

* * *

(56) J. Marouzeau: Introducción a la obra y págs. 303 ss.
(57) W. F. Jackson Knight: op. cit., pág. 253.
(58) Op. cit., pág. 445.
(59) Dámaso Alonso: "Poesía Española", 2.ª col., 1952, pág. 398. Cfr. también el prólogo.
(59 bis). A esa misma posición un tanto reservada responden en último término las formulaciones que se hacen en las "Observaciones preliminares" de la reciente edición de la "Lateinische Sintax und Sti-

¿Y nuestra posición? En 1962 publicamos la ya mencionada edición del libro II de la *Eneida*, cuyos textos siguen siendo el núcleo de este libro.

En el capítulo presente abordamos entonces el problema del estilo desde posiciones nuevas y afirmativamente. Veamos como definíamos nuestra posición. "No es para nosotros menos dificultoso este capítulo. Claro es que, si hemos formulado estos problemas—y formular correctamente un problema en tenerlo en vías de solución o bien resuelto—es porque llevamos años operando sobre ellos. A lo largo de esos años, dando muestras en comunicaciones científicas ante la S. E. E. C., la Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca y en pequeñas publicaciones, creemos haber encontrado satisfactoria respuesta a esos problemas en gran medida, y esperamos poder ofrecer pronto nuestras aportaciones para la Estilística actual en formación, operando sobre textos latinos, sobre todo virgilianos. Nuestra dificultad consiste en que ni el espacio ni la ocasión permiten exponer todo un método, en gran medida nuevo, de investigación. Mas como no podíamos operar sino conforme a nuestros conocimientos, forzoso nos es decir algo; así hemos optado por decir lo indispensable a fin de que sean asequibles nuestras "Caracterizaciones estilísticas", sin entrar en discusión. y limitándonos a dar a algunas de nuestras ideas la forma didáctica adecuada al fin propuesto. Y bueno es que los estudiantes sepan que en todos los campos del saber el horizonte es ilimitado y que para el profesor también hay dificultades". Nuestra posición positiva resultaba entonces tan evidente, que no precisa más subrayados. Lo que entonces hicimos fue formular nuestra Ciencia del Estilo en su vertiente metodológica precisamente, y proceder a su aplicación por extenso: *la obra literaria se*

listik" de J. B. Hofmann-A. Szantyr, München, 1964: "El fenómeno del estilo. En la cuestión de la delimitación de la Estilística no se habrá de lograr ningún progreso, mientras no se haya aclarado la cuestión fundamental de "Qué es el estilo?". Las continuadas disputas sobre ello (no hubo lugar a ellas en el ámbito de las lenguas antiguas, sino en el de las modernas) no han conducido hasta ahora a una distinción clara" (pág. 685). Y más adelante: "Un rasgo distintivo de la Estilística neto respecto a la Sintaxis, la Retórica y el léxico apenas puede practicamente ser encontrado" (pág. 686).

convertía en objeto de conocimiento racional mediante una metodología científica ampliamente contrastada.

Hoy, a un año de distancia, aquí, en este libro, aparte nuestra ratificación en lo que entonces dijimos, solamente caben algunas precisiones. Detrás de esa formulación metodológica, como era de suponer, está nuestra Estilística en cuanto ciencia, es decir, en cuanto rama de la Lingüística y radicada en principios lingüísticos. ¿En qué Lingüística? En la de Sausure y en su posterior desarrollo, en la lingüística estructural, que no es ninguna doctrina misteriosa, salvo en cuanto que a veces sus expositores parecen complacerse en una exposición abstrusa que oscurece lo sencillo. Y nadie se sorprenda de que mi Estilística, que es ciencia del habla, de la realización, esté radicada en una lingüística que subestimó el habla, la realización de la lengua en la boca o la pluma de cada uno, pues el famoso *Curso de lingüística general*, de Sausure, en ese punto, como en otros, ha sido, a mi juicio, pobremente entendido. Pues bien, esta nueva Estilística, con sus formulaciones doctrinales de orden lingüístico, que hemos ido desarrollando paralelamente a las metodológicas y a su aplicación, de las que este libro y la susodicha edición del libro II son amplio testimonio, la creemos lograda y madura como instrumento eficaz de la Ciencia de la Literatura (60).

Al decir que en nuestra Estilística la obra literaria se convierte en objeto de conocimiento racional mediante una metodología científica, queremos hacer dos aclaraciones: la primera, que este conocimiento no mata la belleza; muy al contrario, lo que hace es darnos conciencia crítica del logro estético, de la potenciación estética de la comunicación. La segunda, que no queremos decir que el conocimiento de la obra literaria quede ago-

(60) Una ayuda especialmente valiosa, que merece la expresión de nuestra gratitud, ha supuesto la crítica y las observaciones, unas veces por escrito y otras en eruditas conversaciones, de doctos colegas a la susodicha edición; mención especial hacemos de las reseñas aparecidas en "Helmántica", del P. José Jiménez, en "Estudios Clásicos", de P. Boira, y la muy penetrante de R. Adrados, aparecida en "Emérita" en el fascículo 2.º del Tomo XXXI de 1963. La publicación de esos estudios esperamos que no se retrasará más que lo que las urgencias típicas del profesorado nos imponen.

tado con nuestra Estilística: el conocimiento científico es siempre limitado; su límite está en la dimensión misma de sus postulados. Más allá de la pequeña región de luz arrancada a la sombra, se extiende de nuevo un mar de sombra y oscuridad circundantes e infinitas... Así es el saber. Nuestra Estilística no proscribe el ensueño, la flor exquisita de la intuición, el vuelo de la subjetividad por esa región oscura: lo que hace es determinar las fronteras.

Pero tampoco en este libro podemos avanzar más allá que hace un año, pues la ocasión y el espacio, que eran nuestra dificultad, siguen siendo las mismas. Muchas novedades, pues, de orden tanto metodológico como doctrinal, deberán esperar el momento anunciado: quedan fuera de este libro por no ser didácticamente viables. Las "Caracterizaciones estilísticas" que contiene son las mismas que dimos en la edición del libro II de la *Eneida*, y en la primera de "Figuras y situaciones de la Eneida", enriquecido con algunas más.

* * *

Nociones básicas y principios.—Para seguir nuestras "Caracterizaciones estilísticas", que son, creemos, la más eficaz novedad de nuestro Comentario, el alumno debe tener en cuenta (61):

1.º Que la definición de estilo depende de como definamos la obra literaria. En el capítulo "La tradición literaria y la originalidad de la obra de Virgilio" dijimos que era "una estructura lingüística singular que ac-

(61) Recogemos a continuación algunos conceptos que fueron expuestos en nuestra comunicación científica en Madrid ante la Sociedad Española de Estudios Clásicos, el día 28-11-1960. La publicación de nuestro libro II de la Eneida, la de nuestro mencionado artículo en el número 38 de "Estudios Clásicos" y las nuevas observaciones que añadimos amplían notablemente la base doctrinal de este libro.

tualiza con un fin estético una entre las ilimitadas posibilidades de una estructura lingüística"; lo cual quiere decir que *una obra literaria es todo un mundo artístico con leyes propias expresado en una lengua organizada también según leyes propias al servicio del fin propuesto;* en realidad, pues, una obra de Virgilio es una lengua latina particular dentro del latín, una realización particular conforme a constantes propias de una entre las innúmeras posibilidades del latín. Con los materiales que el latín le ofrece y dentro de sus normas, Virgilio organizará su propio mundo-artístico-lingüístico. Y por eso insistíamos en el capítulo "Virgilio y Homero" en que la única manera de apresar la originalidad de Virgilio es a través del análisis estilístico *. A efectos de análisis esa estructura lingüística se compone de varios estratos: *fónico* (de los sonidos percibidos), *léxico* (de las palabras individualmente), *sintáctico* (de las agrupaciones de palabras), de la *construcción* (de la colocación de palabras), *rítmico-métrico* (del ritmo y la musicalidad). ¿Qué será, pues, el estilo? *El estilo será esa particular actualización, realización, que Virgilio hace en su obra de la estructura lingüística latina, de ese sistema que es el latín.* Y hacer el análisis estilístico será "*proceder al análisis metódico de ese particular sistema (lengua) virgiliano, después caracterizarlo concretamente y, por último, interpretarlo y valorarlo en función del fin estético*". En resumen: descubrir las leyes en virtud de las cuales Virgilio del montón informe de materiales que el latín le ofrece hace una obra armónica, como por arte mágico. Su estilo son

---

* Advirtamos que esta definición se mantiene dentro de terreno explorado de dominio público y es semejante a las de otros autores. Innecesario es subrayar su insuficiencia científica: en ella no se da el rasgo distintivo de "lo literario" y, además, sitúa, como es habitual, en un plano relevante el factor estético, que no pasa de ser un fin infravalente. En la actualidad estamos mucho más allá y creemos lograda una definición de la obra en cuanto objeto lingüístico puramente; en abril del corriente año, dimos a conocer, en exposición pública oral, los avances logrados en este terreno. Naturalmente, la misma insuficiencia tiene la definición de estilo que damos unas líneas más adelante y en igual situación nos encontramos frente a ella. Pero el problema apremiante en esta obra es el metodológico: es a la luz del método y de su aplicación sostenida a lo largo de más de seiscientos versos cómo esas definiciones, aun en su insuficiencia, cobran pleno sentido.

esas leyes y en ellas consiste esa magia. Claro es que no hemos adelantado mucho; porque ¿cómo se hace eso?

2.º Antes es necesario dominar los conceptos de *Significante* y *Significado*. La definición primera de estas nociones se encuentra en ese libro fundamental que es el *Curso de Lingüística general*, traducción española y prólogo de Amado Alonso. Buenos Aires, 1945 (62). A su vez, Dámaso Alonso las ha enriquecido, extrayendo de ellas las posibilidades implícitas para la Estilística (63). Aquí basta recordar que *Significante* es el sonido físico más la imagen acústica percibida, es decir, nuestra interpretación psíquica del sonido. *Significado* será el concepto comunicado por el significante más todas las adherencias psíquicas que le acompañen, es decir, asociaciones de imágenes, emociones y sentimientos. Estas se superponen al concepto y con frecuencia lo desbordan, siendo ellas lo verdaderamente importante. El concepto queda definido, no por sus notas esenciales, sino por alguna nota accesoria que ocupa el primer puesto, apareciendo expresada en el plano del significante a través de características especiales observables en los estratos lingüísticos de que se compone (fónico, léxico, rítmico...). Por ejemplo, cuando Virgilio dice en el verso II, 26

ergo omnis longo solvit se Teucria luctu

las palabras *longo luctu* son un significante que significa "dilatado sufrimiento"; pero el que las pronuncia es Eneas, protagonista de ese "dilatado sufrimiento"; no es dudoso que para él ese concepto no es una cosa fría, sino algo lleno de evocaciones dolorosas, de diez años terribles; entonces Virgilio encaja ese significante en una escena y un verso con características especiales: estas características especiales forman como un segundo significante gracias al cual Eneas nos comunica todo lo que él entiende por *longo luctu*, "dilatado sufrimiento". En el Comentario puede verse el detalle.

3.º En el plano del significado distingo hasta tres dimensiones o escalones en profundidad: *Contenido conceptual*, *Contenido psíquico*, *Contenido simbólico-cultural*.

(62) Ferdinand Saussure, págs. 127 ss. Cfr. A. Martinet, op. cit. 1-9.
(63) Dámaso Alonso: "Poesía Española", págs. 19 ss.

Contenido conceptual es, sumariamente, la suma de noticias comunicadas al destinatario para su información. El es el punto de apoyo común; sin él no hay obra, aunque él de hecho carece de toda importancia poética. Esa suma de noticias no hay que identificarla con los juicios lógicos que yacen en la comunicación lingüística, pues una cosa es la lengua y otra diferente la lógica: cada lengua es como un casillero que clasifica y cataloga la realidad aludida según sus casillas propias, que no coinciden con las casillas de ninguna otra lengua; esa es su "lógica" distinta también de la de cualquiera otra lengua. Y, naturalmente, la realidad de que se trate queda configurada según ese casillero, y es así como la conocemos. *En resumen, que el Contenido conceptual no es sino la representación convencional de la realidad, totalmente despersonalizada, que el texto nos comunica, poniéndonos en contacto con la realidad objetiva misma. Responde a la función comunicativa del lenguaje, según queda configurada en cada lengua.*

El *Contenido psíquico* se opone al contenido conceptual: podemos definirlo a efectos prácticos como la suma de apelaciones dirigidas a los planos no intelectuales del psiquismo (fantasía, emotividad). Son como un segundo significado correspondiente a ese segundo significante de que hablábamos antes. Pero no olvidemos que todos esos planos son inseparables y que tampoco aquí debemos ver una oposición entre lo afectivo y lo intelectual. Lo que ocurre ahora es simplemente que el poeta, Virgilio en nuestro caso, superpone a la representación convencional de la realidad la suya propia y personal, imponiéndosela al destinatario; esto lo logra situando en un primer plano alguna nota arbitrariamente elegida del contenido conceptual, expresa en los hechos de estilo, cuya forma consiste en una determinada combinación de elementos lingüísticos, con arreglo a la "ley de convergencia", de que hablaremos en el punto 5.º. Siguiendo el ejemplo del apartado anterior, diremos que dentro del casillero general clasificador de la realidad que es el latín, Virgilio introduce elementos de clasificación propios para hacernos ver la realidad como él quiere. Así. por ejemplo, el caballo de Troya (II-13-40) es definido en la nota funda-

mental de monstruoso-irracional; las serpientes que matan a Laoconte (II-199-227) son vistas por Virgilio como masa-fuerza-acción predirigida, y así nos las impone a nosotros; Héctor (II-268-97), en la visión onírica no es sino un conglomerado de heridas, cabellos y sangre. *En resumen, que la nota o suma de notas, arbitrariamente elegidas por el poeta para ocupar el primer plano de la percepción e imponer su representación personal de la realidad comunicada, eso es lo que constituye el contenido psíquico de cada unidad de significación* (Cfr. punto 7.º). Responde a las funciones expresiva, impresiva y estética del lenguaje consideradas en el plano del significado; en el plano del significante su vehículo son las convergencias, que definen los hechos de estilo (Cfr. 5.º). Pero insistimos en que el Contenido psíquico no se identifica con la afectividad; se trata simplemente de la visión y análisis personal de la realidad que el poeta hace por medio del signo lingüístico; para imponerla al destinatario apela a todo el psiquismo, desde la razón a la emoción pasando por la fantasía, y puede ser que predomine una u otra. Pero con gran frecuencia el poeta se limita simplemente a "hacernos ver u oír" lo que él quiere por medio del signo lingüístico, sin que el acto exija especial participación pasional (Cfr. la unidad de significación "Los vientos y Eolo").

El *Contenido simbólico-cultural* trasciende lo estrictamente lingüístico, aunque no se opone a ello. Ocurre que determinados textos pueden convertirse en símbolos de toda una cultura. Este simbolismo a posteriori es fruto de la confrontación del significado de un texto con las ideas básicas que definen una cultura. En Laoconte, por ejemplo, sólo es posible ver un símbolo de la razón luminosa, en tanto en cuanto el pensamiento griego hizo de la razón un instrumento liberador del hombre, convirtiéndola en uno de los ejes activos de la cultura grecolatina y, por herencia, de la occidental.

Otro ejemplo más claro: si en la pareja Dido-Eneas vemos un símbolo que prefigura la pareja histórica Cartago-Roma, y, si trasladando el símbolo del plano nacional al personal podemos ver en Dido y en su tragedia la prefiguración de Aníbal y su derrota, en principio diremos que tal símbolo no pertenece al significado, pues no podríamos descubrirlo en el signifi-

cante. Es decir, que tal símbolo sólo nos es posible establecerlo a posteriori por el conocimiento de la Historia. ¿Podríamos descubrirlo en el supuesto de que las Guerras Púnicas no hubieran dejado la más mínima huella ni recuerdo? Esa es la cuestión. Si contestamos que no, entonces el símbolo no pertenece en absoluto al significado y es una pura creación subjetiva nuestra, marginal enteramente al estudio estilístico; pero en los grandes símbolos al menos que hemos establecido aparecen algunos indicios en el plano del significante, que permiten presentarlos como una adherencia al significado. Otras veces son substrato operante en la obra literaria, en cuanto expresión de un mundo cultural; tal el símbolo de Laoconte antes aludido, tal sin género de duda el símbolo de Dido dentro del mundo romano. Porque ¿hubiera sido utilizable Dido como lo fue por Virgilio, tendría las resonancias profundas que tiene, sin el telón de fondo histórico en que se mueve la figura literaria?

Queremos subrayar ahora el carácter extralingüístico del Contenido simbólico-cultural, atendiendo a observaciones de doctos amigos. Esto quiere decir que si el Contenido conceptual y el Contenido psíquico son algo que realmente pertenece al plano del significado y ello es demostrable firmemente, de modo que la investigación del estilo nos hace tomar conciencia de la plenitud del significante y el significado, no ocurre eso mismo en el caso del Contenido simbólico-cultural: de ese simbolismo en el mejor de los casos no tenemos más que indicios suficientes en el plano del significante. Entran, por tanto, aquí en juego la sensibilidad personal, la intuición y la cultura del intérprete; pero no nos parece que el análisis literario deba prescindir de ese fruto, que muchas veces representa la más fragante flor de una cultura; lo importante es señalar bien las fronteras: hasta aquí llega el conocimiento racional, desde aquí entramos en esa región de penumbra y oscuridad que, paradójicamente, se ensancha con cada avance del conocimiento racional, a la que sólo hay acceso por vía de intuición y sensibilidad. Creemos que hemos señalado con precisión esas fronteras entre la zona de luz y la de penumbra: allí, en la oscuridad misteriosa donde el saber racional se detiene, lícita es la penetración sensitiva. Es con estas salvedades como hay que utilizar la noción de "Contenido simbólico-cultural".

4.º ¿Cuál es la relación interna entre esos tres escalones del significado? Es complicada; pero a nosotros nos basta con saber esto:

a) El contenido psíquico subraya al conceptual, es decir, el acto intelectivo es ratificado por coadyuvantes apelaciones a nuestra fantasía o emotividad, que subrayan las notas esenciales de la realidad evocada.

b) Con gran frecuencia el contenido psíquico desborda al conceptual y lo eclipsa, de modo que esas apelaciones ocupan el primer plano en la percepción y ellas son verdaderamente el significado. Ocurre que notas esenciales o no, arbitrariamente elegidas por el poeta, ocupan el primer plano, y la realidad evocada se define a través de ellas precisamente, quedando otras en un plano totalmente secundario. En las "Caracterizaciones estilísticas" del comentario puede verse por extenso el mecanismo del fenómeno y el procedimiento que nos lleva hasta el final.

c) Hay ocasiones en que entrambos contenidos están en contradicción; es algo excepcional, que no hemos encontrado en los estudios de este libro, pero sí en otros autores, por ejemplo, en Ovidio alguna vez.

5.º *Principio de convergencia.*—¿Cómo sabemos que estamos ante un rasgo de estilo, es decir, ante un hecho de lengua con un valor significativo especial? En esta sencilla pregunta está formulado el problema metodológico central de la Estilística. Pues es claro que lo que constituye propiamente el contenido y campo de trabajo de la Estilística son los recursos estilísticos. Y que no podrá haber una Ciencia del estilo en tanto no haya un criterio objetivo en virtud del cual ese campo quede acotado y los hechos de estilo, portadores del contenido psíquico, definidos en cuanto objeto lingüístico, de modo formal, quedando aislados y distinguidos del resto de la comunicación lingüística. Ese criterio lo hemos definido en lo que en nuestra edición del libro II llamábamos "Principio o ley de convergencia" (Cfr. p. 67. Igualmente en "Estudios Clásicos", núm. 38, página 124, nota). La formulación metodológica de ese criterio es ésta: *Sólo es posible afirmar que estamos ante un procedimiento estilístico y,*

por tanto, ante un hecho de lengua con un valor significativo especial, cuando en la misma unidad de significación—episodio, escena—hay otros procedimientos situados en otros estratos lingüísticos susceptibles de una valoración similar convergente hacia la unidad de la escena. Esta regla tiene pocas excepciones muy concretas (casos de armonía imitativa e insistencias de léxico). En virtud de ella, la valoración significativa dada a un hecho condiciona a la que haya de darse a todos los demás; todos los hechos se condicionan mutuamente. De ahí que no admitamos, o poco menos, la existencia del procedimiento estilístico aislado. Y bien se comprende que este criterio constituye la más sólida barrera frente a la subjetividad interpretativa (brillante a veces y casi siempre valiosa, pero no científica), y, por tanto, un óptimo cauce para hacer de la Estilística una disciplina científica.

Como ya hemos indicado, se trata de una formulación metodológica, de una regla práctica para aislar y distinguir el rasgo de estilo en el seno de la comunicación lingüística, del texto. Pero esta regla tiene el carácter de una verdadera ley, ya que podemos afirmar que siempre que se producen esas convergencias se da un estilo, un modo personal de analizar la realidad. *Y más aún, que el estilo, en tanto en cuanto es objeto de conocimiento racional, está en razón directa de la cantidad de elementos convergentes y la variedad de estratos de que proceden, sin que esto quiera decir nada sobre la calidad de ese estilo, sobre los valores realizados en él, sobre el valor de la representación personal de la realidad evocada:* simplemente afirmamos que se convierte en objeto de conocimiento racional en proporción a esas convergencias. Naturalmente, dada la proporcionalidad que hemos establecido, en la práctica hemos prescindido de considerar hechos de estilo aquellas realizaciones que no ofrecen la garantía de una densidad suficiente de elementos y un mínimo de estratos convergentes, dos al menos, o incluso cuando no hemos pretendido agotar las convergencias, bien sea porque ya habíamos logrado un conocimiento suficiente del contenido psíquico, bien porque nuestro propósito no fuera exhaustivo; por eso R. Adrados ha encontrado rasgos de estilo, y nos lo hace notar con toda

razón en su excelente y luminosa reseña a nuestra edición del libro II (Cfr. *Emérita*, tomo XXXI, fasc. 2.°, 1963, pág. 304), en pasajes en los que nosotros los habíamos pasado por alto, o se nos habían escapado.

6.° *Hecho de lengua y hecho de estilo.*—El mismo enunciado del título, advirtámoslo de antemano, se presta a discusión, ya que quisimos por diversas razones mantener una terminología tradicional, que resulta equívoca, cuando se opera con una lingüística en la que los términos lengua y habla se oponen. Pues es claro que nuestra Estilística literaria la hemos situado en el dominio del habla y que bajo la denominación "hecho de lengua/hecho de estilo" oponemos simplemente dentro del dominio del habla las realizaciones inexpresivas y las expresivas, determinadas por el principio de convergencia. Subyace, pues, una cuestión terminológica, que se presta a discusión. No es este momento adecuado para ella; sólo queremos añadir alguna precisión, en un punto que resulta difícil. Tanto lo es, que un Marouzeau, que empieza el capítulo correspondiente afirmando que "es esencial distinguir el hecho de lengua y el procedimiento de estilo" se debate en un mar de contradicciones doctrinales sin lograr salir de las fórmulas vagas, para terminar prudentemente advirtiendo que "el esfuerzo que se hace para determinarlo es lo más provechoso para llegar a una justa inteligencia de los textos". De acuerdo; pero sin método no hay ciencia.

Empecemos nosotros por recordar lo que ya hemos dicho al comienzo de este capítulo: que el hecho de lengua y el procedimiento de estilo son el mismo objeto lingüístico, pero definido por unas determinadas circunstancias; un hecho de lengua pasa a ser hecho de estilo, cuando concurren determinados factores. *De manera que, contrariamente a lo que se cree, ni es la infrecuencia, ni la rareza, ni la anormalidad de un acto lingüístico lo que le confiere valor estilístico, ni su normalidad lo que se lo quita, sino el encontrarse en una situación dada, que es la que determina nuestro "principio o ley de convergencia", con lo que queda perfectamente determinado metodológicamente el hecho de estilo.* Y a su vez diremos que "hechos de lengua" son los que no son hechos de estilo; y, como éstos los

hemos definido por el principio de convergencia, diremos que en una comunicación es hecho de lengua todo lo que resta una vez detraídas las convergencias, con lo que también queda determinado perfectamente en un orden metodológico el hecho de lengua. *Así, pues, el procedimiento metodológico adecuado no consiste en "cazar" los hechos de estilo en un texto dado, pues todo lo es potencialmente, sino en buscar y determinar convergencias que son las que definen formalmente y en el plano del significante el hecho de estilo.* Y ésta es la primera fase, y más sencilla, de nuestra investigación estilística. Naturalmente, quedan latentes aquí cuestiones doctrinales, que tendrán pronto en la obra adecuada cumplida respuesta. Pero el problema metodológico, que es el fundamental en este libro, creemos que ha sido afrontado y suficientemente resuelto a través de los siete puntos de este capítulo y los 600 versos en que se aplica. No obstante, a través de las formulaciones metodológicas que estamos haciendo, sobre todo en los puntos 5.° y 6.°, es claramente perceptible el "rasgo distintivo" de la Estilística frente a las otras disciplinas lingüísticas, que Hofmann-Szantyr consideran prácticamente inasequible (Cfr. nota 59 bis).

7.° *Unidades de significación.*—Es absolutamente estéril aislar y valorar elementos significantes tomados independientemente de un estrato lingüístico, como habitual y tradicionalmente se hace en todas las ediciones y estudios literarios latinos y de lenguas modernas: tal procedimiento no conduce a nada, pues el valor de un estilema no reside en él mismo, es decir, que de la presencia de una aliteración, de un quiasmo, de una disyunción, no se deduce nada, salvo un inquietante porqué; el único interés de tal procedimiento es de orden didáctico: el estudioso aprende a observar fenómenos, y por ello es conveniente que el estudiante practique en clase la observación del encabalgamiento, de la aliteración, de la anáfora, etc., pero sin pretender extraer conclusiones del fenómeno aislado, que serían siempre enteramente arbitrarias, incluso aun siendo acertadas; por lo tanto, *es imprescindible operar por amplias unidades de significación—por episodios lo hemos hecho nosotros—manejando simultáneamente todos los estratos lingüísticos convergentes necesariamente hacia la unidad total.* La obra lite-

raria es sistema y en ella todo es solidario; no cabe una interpretación asistemática de lo que forma sistema. Por eso resulta incongruente y estéril atribuir un significado a tal o cual acumulación de sonidos, a tal o cual ritmo en este verso o en el de más allá, sin más fundamento que una vaga analogía con el contenido conceptual, establecida por arbitraria y personal intuición.

Debemos advertir que el concepto de "Unidad de significación" es un importante capítulo de nuestra Estilística. *Una unidad de significación no es sino un contexto lingüístico por el que se comunica una situación completa determinada.* Su extensión es muy variable. En este mismo libro podrá encontrarse desde la de Casandra, de cuatro versos de extensión, hasta la de Sinón de ciento cuarenta. Cuando la unidad de significación es muy larga, se subdivide en unidades operativas menores, en escenas (64).

A la hora de definir el estilo de Virgilio, los libros suelen subrayar el uso abundante de aliteraciones. quiasmos, hipálages y demás figuras de dicción; en el campo morfológico, el uso de la artificial declinación grecolatina y, en general, todas las proyecciones de la lengua griega sobre el latín. Mayor importancia tiene el aspecto léxico: arcaísmos, neologismos, coloquialismos, grecismos, palabras poéticas, compuestas, etc. En general, es una idea tópica, no menos errónea que tantas otras, que el estilo consiste en lo "anormal" y que investigar el estilo es andar a la caza de anormalidades lingüísticas y de rarezas postizas, de algo "añadido" como adorno. Sin entrar en discusión, advirtamos que eso no es así. En cuanto al uso que Virgilio hace de la tradición épica, A. Cordier (65) nos muestra sin lugar a dudas que Virgilio utiliza la tradición épica, pero con un gran sentido de la mesura e independencia de criterio (Cfr. lo dicho en el título "La lengua de Virgilio"), salvo imperativo métrico, y aun así,

---

(64) V. E. Hernández Vista: "Introducción del episodio de la muerte de Priamo: estudio estilístico". En "Estudios Clásicos", núm. 38, 1963, pág. 124. Puede verse allí la definición y estudio detallado del concepto.

(65) A. Cordier: op. cit.

estos usos obedecen a fines estilísticos. En el campo de la construcción hay que notar la *golden line*, "el verso áureo", del tipo del antes citado.

ergo omnis longo solvit se Teucria luctu,

construcción entrecruzada de atributos y sustantivos, que Virgilio recoge de Catulo; pero en Virgilio el orden de palabras opera en función del grupo de versos y no del verso simple, de modo que el verso áureo suele aparecer como broche final; en todo caso, este artificio en Virgilio no es fruto de un virtuosismo, sino que surge de ordinario en momentos de intensa fuerza creadora no controlada conscientemente.

Pero resulta que nada de esto nos define el estilo, las leyes propias de ese mundo lingüístico propio virgiliano. *En nuestras "Caracterizaciones estilísticas" hemos recogido los elementos de ese estilo y los hemos valorado unitariamente con arreglo a método sostenido; el estilo queda allí definido, creemos, con toda claridad, en cuanto vehículo expresivo, sistema de apelaciones psíquicas y de emociones estéticas. Lo que nos queda por establecer son las constantes de orden lingüístico de ese estilo; es decir, que no hay duda de que en cada autor tenderán a producirse determinadas convergencias para relevar determinadas notas, a adherirse determinados significados a determinados significantes, como el material de los comentarios nos lo indica.* Sin embargo, están ya allí realmente y no sería difícil descubrirlas; pero el definirlas nos obligaría a nuevas explicaciones doctrinales y a salirnos del material del libro. Nos detenemos aquí al borde de la meta. Si en las clases se estudian las susodichas "Caracterizaciones" de seguro que el estilo de Virgilio y el sentido de su obra quedarán iluminados con una luz nueva mucho más penetrante. Ellas responden a la pregunta con que cerrábamos el punto 1.°, ellas son el camino que nos lleva al descubrimiento de las normas internas que gobiernan el mundo lingüístico-artístico virgiliano.

EL TEXTO DE VIRGILIO

Los manuscritos que tenemos derivan del texto original como fue publicado por los editores de Virgilio, Vario y Tucca. Los principales manuscritos varían en pequeños detalles. Pertenecen a los siglos IV y V. Son estos tres, de máxima autoridad:

1. El Mediceo, M, que contiene toda la *Eneida*. De comienzos del siglo V. Está en Florencia.

2. El Palatino, P, al que le faltan sólo 879 versos de la *Eneida*. Del siglo IV. Está en la Biblioteca Vaticana.

3. El Romano, R, de fines del V, al que le faltan 2.245 versos, entre ellos el libro II.

Tenemos, además, páginas sobrevivientes de gran interés:

4. Las llamadas Schedae Vaticanae, F. manuscrito de comienzos del siglo IV.

5. Schedae Veronenses, V, en Verona.

6. Schedae Sangallenses, G, en S. Gallus, Suiza.

Ambos son dos palimpsestos.

Y aún disponemos de seis hojas de un manuscrito anterior a todos, el Augusteo, A. Naturalmente, hay otros muchos manuscritos posteriores de variable valor.

Dos palabras para los estudiantes. Es un raro privilegio el que gozan las obras de Virgilio: el texto de las obras de los escritores antiguos rara

vez nos ha llegado en documentos tan próximos al autor y menos aún en tres manuscritos; cuando se dispone de uno o dos manuscritos buenos del siglo XII, XI o X, puede uno darse por contento; los de esas fechas proceden de otros anteriores, probablemente de los siglos IV y V, que representan el primer Renacimiento de la cultura clásica: son recogidos en los siglos X y XII, Renacimiento carolingio, y están escritos en letra manual muy hermosa. Pero con frecuencia el texto de una obra grecolatina está desastrosamente corrompido y resulta difícil de establecer. Los textos privilegiados son el del Nuevo Testamento y el de Virgilio, transmitidos en condiciones excelentes y con pocos pasajes dudosos.

La *editio princeps* aparece en Roma, sin fecha, pero fechable en 1467, hecha por Swynheim y Pannartz, siendo reimprimida en Venecia en 1470. Luego, de modo inmediato, siguen otras al final del XV, casi todas en Italia, pero también en Lovaina, París, Deventer y Leipzig. En el siglo XVI destaca la de H. Stephanus, París, 1537; en el XVII, la de nuestro compatriota jesuíta Juan Luis de la Cerda, que gozó de amplia difusión en Europa y su sucesora la de Nicolás Heinsius, en Amsterdam, en 1664; en el XVIII, citemos la destacadísima de Heyne, en Londres, 1793, ahora mismo de gran valor. Desde el XIX se suceden magníficas ediciones de las que citamos Ribbeck, 1859-68; Hirtzel, 1900; Goelzer, 1925; Teubner, 1930; Mackail, 1930; F. Plessis, 1931; Sabbadini, 1937. En fin, las ediciones de Virgilio inundan toda Europa desde el siglo XIX.

* * *

Nuestro texto sigue en general el de Sabbadini. Pero hemos tenido a la vista y manejado las ediciones de Goelzer, Mackail y Hirtzel principalmente. En cuanto a la puntuación, obramos con criterio propio; así, cuando no hay coincidencia en las ediciones, unas veces seguiremos a Mackail, v. 75; otras a Sabbadini, 78; otras a Sabbadini-Mackail, 101,

2, 3, frente a Goelzer-Hirtzel, y otras adopto puntuación propia frente a todos, v. 25, 85, 170, 544. Nos referimos a los versos del libro II, que es el texto seguido más extenso que hemos estudiado.

Cuando se trata de elegir variantes autorizadas, no es la simple mayoría lo que decide nuestra postura: con frecuencia nuestro análisis del estilo nos permite adoptar una lección con sólida motivación. Por ejemplo, en el verso 226 Goelzer prefiere frente a los demás la también autorizada lección *diffugiunt* en lugar de *effugiunt*. El análisis del estilo demuestra, como puede verse en el Comentario, que Virgilio subraya con marcada insistencia que las serpientes actúan en pareja, *gemini*, v. 203, que avanzan en un orden de marcha prefijado, *agmine certo*, v. 212, y al final de la escena se retiran también *gemini*, "en pareja", 226. La lección *diffugiunt*, "se dispersan, se retiran separadamente" estaría en contradicción con todo el contenido psíquico de la escena: acción unitaria de las serpientes dirigidas por la divinidad.

La lección *audentem* del verso 349, que Servio defiende y Mackail acepta frente al *audendi*, que aceptan Sabbadini y Hirtzel es la buena, pero con la puntuación que dan los otros: *Iuvenes, fortissima frustra—pectora, si vobis audentem extrema cupido certa sequi, quae sit rebus fortuna videtis.* En estos versos hay un gran desorden expresivo: 1. *frustra*, que modificaría lógicamente a *audentem* es atraído fónicamente por *fortissima* con quien hace aliteración y a quien pasa a modificar; la misma agrupación fónica en *certa cupido*. 2. El desorden expresivo es perfectamente adecuado a la situación psicológica: es vano hacer arreglos lógicos.

En el verso 569 los manuscritos dan *clara;* Ribbeck propuso leer *claram* como más virgiliano y porque, dada la elisión, la evidencia de los manuscritos carece de verdadero valor. Yo adopto la proposición de Ribbeck, aunque ninguna edición moderna la recoge: la nasalización de la "a", aun con la elisión, encuadra perfectamente con las insistentes resonancias nasales que caracterizan los versos 568, 569, 570. En fin, sirva lo

anterior de muestra de nuestro modo de proceder. Los pasajes que discutimos en el Comentario, relativos al libro II, son los siguientes: 74-75, 226, 333, 349, 432-34, 443, 569, 689-91, 727, 783.

FIGURAS Y SITUACIONES DE LA ENEIDA

Ese mundo único de lengua y de arte que es la *Eneida* se desarrolla a través de numerosas y diversas situaciones, sobre las que emergen toda una serie de figuras humanas. Una o varias situaciones parciales vinculadas a una intención unitaria central, es decir, con un *Contenido psíquico* único que las hace solidarias por diversos que sean sus *Contenidos conceptuales,* constituye la *unidad de significación;* a su vez, todas las unidades de significación, por ejemplo, la veintena de episodios de que consta el libro II, a través de sus variados contenidos conceptuales, convergerán hacia una unidad más amplia, el libro II; y, a su vez, los libros giran unificados en una situación unitaria total, que es la obra, la *Eneida.* Pues bien, el objeto de estudio de este libro van a ser una veintena de unidades de significación tomadas de diversos libros de la *Eneida.* Pero el núcleo central lo constituirán las que componen los quinientos versos primeros del libro II: un libro intenso, el II, acompañado de otra unidad de significación procedente de otro libro también intenso, el IV, aparecerá flaqueado en nuestra Antología por unos cuantos episodios característicamente distensos, como alivio para el espíritu y gozo para la fantasía. Porque una Antología de la *Eneida* de un millar y medio de versos, debe siempre estar centrada sobre un núcleo, sobre un texto seguido de no menos de cuatrocientos versos extraídos del libro II o de cualquiera otro, si es que queremos comprender a Virgilio; de no hacerlo así, Virgilio quedará destrozado, la *Eneida* se convertiría en un mosaico sin sentido y los alumnos pasarían sobre ella al modo de esos turistas de nuestro tiempo que en quince días "ven" media Europa: no es recomendable tal viaje turístico sobre Virgilio.

El problema, entonces, reside en qué selección hacer, sobre qué núcleo centrar el trabajo. Recuérdese lo que hemos dicho en el capítulo "Libros intensos y libros distensos": a la luz de los resultados obtenidos con nuestros métodos de investigación literaria hay que poner en prudente cuarentena los juicios valorativos hasta ahora emitidos con pretensiones de objetividad, que son contradictorios entre unos y otros; lo cual prueba que no tienen más que un valor subjetivo.

Escenas que parecían a la crítica anodinas y sin importancia, por ejemplo, la entrada del libro II (v. 1-13), o la introducción al episodio de la muerte de Príamo (v. 438-68), resultan a la luz de esos métodos piezas magistrales; y otras, que gozaban de alto crédito, por ejemplo, el episodio de Sinón, pasan a ocupar un lugar más modesto. Por lo tanto, cualquier selección que se haga puede ser buena o puede ser vituperable: en todos los libros hay escenas de insuperable belleza; en unos predomina la fantasía (I-VII), en otros, el sentimiento (IV); en otros, la profundidad (II-VI); en otros, la grandeza (XII). No hay razones especiales para preferir un libro sobre otro, unas situaciones sobre otras. Y cada cual puede tener sus razones para preferir una situación o un personaje sobre otros.

En un orden objetivo, lo único verdaderamente importante es que el texto seguido objeto de trabajo se reduzca a un grupo de maduros estudios sobre las situaciones y figuras que aparezcan en él, de modo que el estudiante pueda darse cuenta del sentido de la obra de Virgilio, y que tensión y distensión, emoción-trascendencia y fantasía-intrascendencia aparezcan en equilibrada presencia. Es lo que hemos procurado en nuestra antología.

LIBRO I

INTRODUCCION A LA ENEIDA

El libro primero de la *Eneida* es un libro introductorio, de los que nosotros hemos clasificado como *libros distensos,* aunque con un latido cada vez más intenso en su parte final, como preparatorio que es del intensísimo libro II. Precisamente por su carácter introductorio y distenso, al ser considerado aislado del conjunto en que está integrado, ha merecido el juicio negativo de Paratore, que ya discutíamos en el capítulo "Libros intensos y libros distensos". Juicio negativo con el que no estamos de acuerdo por las mismas razones que entonces dijimos. El libro I, como en general los distensos, es un gozo para la fantasía en toda la primera parte y contiene evocaciones profundamente emotivas en la segunda; a él pertenece también la evocación en que está el verso quizá más famoso de Virgilio, el 462:

sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt

al que aludiremos en otra escena del libro II y otra del IV. El libro se divide en estas grandes unidades de significación: Una introducción (v. 1-11), la caverna de Eolo, donde están encadenados los vientos (v. 12-87), la tempestad que dispersa las naves de Eneas (v. 88-156), el espectáculo de las costas de Libia (v. 157-223), la intervención de Venus para ayudar a Eneas (v. 223-417), Eneas en Cartago (v. 418-438), el templo de Juno (439-508), en el que en medio de una emocionante evocación surge el famoso verso antes citado; Eneas se presenta a Dido que lo recibe con alegría

(v. 509-636), Dido prepara un gran banquete de recepción (v. 613-642), y, por último, los comienzos del amor trágico de Dido, que con el propio dios del amor en su regazo, Cupido, que suplanta al hijo de Eneas, siente su corazón inflamado según avanza la noche del banquete:

Nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem

"Y así iba alargando la noche con sus variadas conversaciones la desdichada Dido e iba bebiendo el amor a largos tragos."

En conclusión, todo el libro primero es de una gran belleza, en la que el espectáculo y la emoción se combinan maravillosamente. El libro I, como espectáculo, como apelación a la fantasía del destinatario y como muestra del poderío de la imaginación visual, del impresionismo de su lengua (aunque el lenguaje por esencia no puede ser impresionista), ha sido desmontado en un análisis fílmico recientemente (66). Esta obra está en perfecta concordancia con nuestros estudios estilísticos sobre el libro II, en los que "Cuanto más atento y preciso es el análisis, con tanta mayor nitidez surge ante nosotros la escena "vista" u "oída", como muy bien señala en su aguda reseña de nuestro trabajo el Sr. Boira Bellostas (Cfr. "Estudios Clásicos", núm. 38, pág. 218).

* * *

Introducción a la Eneida.—La constituyen los siete primeros versos, que es lo que ahora vamos a estudiar. Y no porque esa introducción sea una obra de arte, que lo es en medida limitada, sino por lo que representa y el sentido que encierra. Y es por esto por lo que el estudiante debe

---

(66) Paul Leglise. Une oeuvre de pré-cinema. Ed. Debresse. París, 1958.

leerlos con amor y veneración. Algún día vosotros, cuando con la pluma en la mano os dispongáis a iniciar vuestra obra, recordaréis a Virgilio y comprenderéis cuán difícil es el comienzo.

Estamos ante la introducción a la *Eneida*, esos siete versos en los que Virgilio tomó impulso para su alto vuelo. Empezar un trabajo es siempre difícil, aunque sea un trabajo manual: es que todo trabajo es obra del espíritu, y empezar supone romper con las ataduras que lo atan a la tierra; ni las manos, ni los ojos, ni los músculos "trabajan": el trabajo es algo noble, lleno de dignidad, es una manifestación de la vida y del espíritu; las manos, los ojos, el músculo solamente "hacen", y su tendencia natural es "no hacer", permanecer inertes, como la tierra inerte a la que pertenecen; sólo el espíritu rompe esa inercia: entonces empieza el trabajo. Y así los comienzos son tanto más difíciles cuanto más nos acercamos al reino del espíritu. Por eso, comenzar una obra de arte, la más alta empresa del espíritu, supone un salto angustiado. Todos los escritores y artistas conocen la angustia de la primera palabra.

Imaginémosnos a Virgilio con el estilo en la mano y las tabletas sobre sus rodillas. Va a comenzar la *Eneida*, ese poema que acarició en sus sueños durante años, ese ambicioso canto a Roma en el que los ideales de todo un pueblo quedarían transfigurados para siempre. Muchos poetas romanos antes que él lo intentaron; en realidad, todos fracasaron. Virgilio sabe que va a continuarlos, que va a rivalizar con ellos. ¿Y los griegos? Ese pueblo único en todo, no superado por los romanos ni por el mundo occidental moderno, ese pueblo no fracasó en nada de este mundo: allí está Homero, el padre Homero, el juglar de la Grecia antigua, el receptor de leyendas y palabras venerables llegadas a sus oídos desde los remotos tiempos de Micenas... Virgilio sabe que va a rivalizar también con Homero. ¿Cuántas veces borró de las tabletas los versos que había escrito? ¿Cuántas soltó el estilo lleno de angustia? No lo sabremos nunca. Pero ahí están los siete primeros versos, su introducción a la *Eneida*. En ellos hay un eco de esa angustia: aparentemente son unos versos sencillos, intranscendentes; pero no, realmente son unos versos

complicados, sabios, eruditos; hay en ellos más sabiduría que arte: he ahí la angustia de un gran artista. ¡Rivalizar con los poetas latinos precedentes, rivalizar con el padre Homero! Pero Homero mismo le ayudaría: ahí están la *Ilíada* y la *Odisea;* también Homero empezó una vez. "Es oportuno observar el tratamiento de los comienzos de largos poemas, puesto que aquí podemos estar seguros de que al poeta le preocupaba la proporción. En general, deben ser lo suficientemente largos para lanzar el poema y darle impulso, pero no tan largos que resulten dificultosos de abarcar" (67). Y ¿qué le ofrece Homero? La *Ilíada* comienza por un párrafo de siete versos. No es dudoso que Virgilio siguió formalmente el ejemplo. ¡La proporción! ¡Un párrafo de siete versos! Menguada ayuda, dirá el lector. Pues no tan menguada; no es cosa fácil encontrar una proporción adecuada. Homero le dio a Virgilio la proporción y también la línea general del "despegue".

Pero ¿representa esta introducción el estilo de Virgilio? Desde luego que no. El estilo periódico de Virgilio no es tan complejo; pocas veces Virgilio hace períodos de más de cuatro versos de extensión y de ordinario son más breves. Es que esta introducción es un producto complejo, fruto de la escuela y la tradición, bajo su aparente facilidad. Pero ¿qué ha podido poner Virgilio de su propia cosecha en esta introducción? Dos cosas: primero, ha logrado en siete versos una síntesis perfecta de toda su obra. Y tampoco es cosa fácil hacer una síntesis completa en tan poco espacio... Los versos 1-2 resumen la huida de Troya; los 3-4 evocan las peripecias de Eneas por tierra y por mar; el 5 evoca la segunda parte de la *Eneida,* las guerras de la protohistoria itálica; los versos 6-7 nos sitúan en los umbrales. ¿Y qué más? Sí, también un poco más: *su visión personal de Eneas, que incorpora el arquetipo romano; de manera que lo que Roma es idealmente para Virgilio también está ahí sumariamente dicho. Eneas no está presente en esos versos, no se le menciona (su nombre aparece por vez primera en el verso 92). Y, sin embargo, es él el centro de la introducción. Y no sólo lo es, sino que está definido en sus*

(67) L. P. Wilkinson: op. cit., pág. 191.

notas características. Eneas es el "vir qui primus venit". Pero Eneas es un "vir" probado por la desdicha: "profugus, iactatus, passus", un fugitivo, un zarandeado, un maltratado por el destino, por el poder de las divinidades; pero ese "vir" es paciente, duro: ese "vir" es el enfático "ille" en el centro del verso tres, en la cesura, que se yergue frente a todos los avatares del destino. Y eso es Roma: "arma", las proezas, un hombre inquebrantable en su propósito, paciente, piadoso.

Virgilio ha salido airoso de su introducción: no es una obra de arte, sino una pieza canónica de retórica; la dificultad intrínseca del despegue, la tradición pesaban mucho en este momento. Virgilio ha superado la dificultad aliado a la tradición, y sobre la dificultad y la tradición ha puesto su pincelada... Es suficiente. Aprendamos con amor y con veneración esta introducción: ella puede ser un guión para todas las introducciones en nuestra vida individual y en la de los pueblos...

* * *

Los grandes elementos básicos del poema.—Ya desde los primeros versos del poema que acabamos de comentar, Virgilio formula los grandes elementos básicos, de cuya interacción emerge la fuerza de la *Eneida.* En esa breve introducción la figura de Eneas, incorporación de la *pietas,* ha quedado muy claramente definida. En seguida, en los versos que siguen (39 y siguientes), al comenzar la acción del poema, emergerán las otras dos grandes fuerzas básicas, el *Fatum* y la *insania,* el *furor,* lo irracional, la oscuridad de la mente, la soberbia, incorporadas en Juno, en rebeldía contra el destino. Porque Juno aparece manifiestamente en rebeldía contra el *Fatum* (Cfr. el "Estudio especial" del libro II, y en particular el título "El Fatum"), considerándose en un rapto de orgullo por encima del destino (v. 39: *quippe vetor fatis,* irónicamente, y en sus actos inmedia-

tamente posteriores, en los versos siguientes). De manera que toda la obra de Juno va a ser producto de su *insania* y *furor*, de su locura y cólera, pues locura es pretender dominar al *Fatum*, principio universal al que todo está sometido, incluso el propio Júpiter. Y esto lo sabe muy bien Juno, que, enfurecida ante el destino de Eneas, gritará: "No se me permitirá privarle del reino del Latium... pero sí me está permitido retrasar y dar largas a tales acontecimientos" (VII, 313-16). Pues bien, ya desde estos versos emergen poderosos los otros dos elementos básicos de cuya interacción resulta la grandeza y la tragedia humana: el *Fatum* y la *insania*, con la constelación de todos sus símbolos y expresiones, la cólera, la pasión, la oscuridad física y espiritual, la ceguera de la mente.

En nuestra edición del libro II aparecida en 1962, recogido en esta obra en tercera edición, a través de las "Caracterizaciones estilísticas", con las que inauguramos un método de investigación y análisis de la obra literaria en cuanto puro sistema de signos, esos elementos emergieron por sí solos hacia un primerísimo plano; el camino es mucho más corto que cualquiera otro y es además fruto científico firme, resultante de la confrontación del significante y significado, conforme a los principios que allí ya establecíamos. La tragedia colectiva de Troya, contada en el libro II, resulta ser así producto de la *insania* y el *furor* adueñados de los troyanos. El simple análisis con el mismo método un año después de los 55 primeros versos del libro IV nos mostró inmediatamente que la tragedia de Dido es obra de su propia pasión: "Sobre la desdichada Dido están ejerciendo su fatal imperio lo irracional, el apetito ciego, que Virgilio define como tantas veces en el libro II de "caecus": la noche del espíritu, la noche de la mente, se apodera de Dido"... "Como los troyanos en el libro II eligieron libremente la voz del apetito irracional, que es la oscuridad y lleva a la muerte, así Dido, la "miserrima Dido", se entrega libremente a su ciega pasión, que es el apetito irracional, la oscuridad, y que la llevará a la muerte" (Cfr. libro IV "Las lágrimas de Dido"). Frente a la *insania* se alzan "la tradición/futuro, constelados por la serenidad del espíritu y la razón luminosa (Cfr. el título "La hora presente

destructora"), cuya expresión es una voluntariosa sumisión al *Fatum*, una activa fe, en suma, la *pietas* de Eneas.

Pues bien, Juno aparece ya desde los primeros versos de la *Eneida* dominada por la cólera, la soberbia, lo irracional, la oscuridad de la mente, que la llevan a enfrentarse con el *Fatum:* Juno está condenada al fracaso, como lo estuvieron los troyanos, como lo estará Dido; y toda su obra, hija de la *insania*, será origen de tragedias para los hombres que, unidos en esa misma *insania*, son sus ejecutores, y será causa de dolor y sufrimientos, pero al mismo tiempo prueba del temple espiritual, del equilibrio de espíritu y claridad de mente que es don de la sumisa *pietas* de Eneas y cuantos son fieles a la voz interior de la razón luminosa, que identifica en ellos el *Fatum* eterno con su individual destino. Es así como Virgilio, desde los primeros versos de su poema, sitúa en el tablero de su ajedrez épico los grandes elementos básicos de cuya interacción emana la fuerza de la *Eneida*.

* * *

Los vientos y Eolo.—Nada tenemos que añadir a lo dicho en la correspondiente "Caracterización estilística". Pero llamamos la atención sobre ella por lo que se refiere especialmente a la debatida cuestión del simbolismo de los elementos fónicos.

LIBRO II

ESTUDIO ESPECIAL

El núcleo de nuestro trabajo lo va a constituir ese intensísimo libro II. A lo largo de sus ochocientos versos, rodeados de una constelación antológica de textos procedentes de otros libros, van a desfilar ante los ojos del lector situaciones y figuras de la *Eneida* iluminadas con una nueva luz. Por eso este libro II, que, como dijimos, en el orden genético es capital, porque en él "nace" Eneas, el Eneas arquetipo de Roma, consumándose su "despegue" de su pasado histórico, es decir, del Eneas que Virgilio recoge de la tradición homérica, va a ser objeto de un estudio especial: vamos a asistir al proceso del nacimiento del nuevo Eneas, de una nueva personalidad emergida en la trágica noche de Troya. Al filo de la tragedia, no solamente emergerá la nueva personalidad de Eneas, sino que veremos agitarse a los hombres, a unos hombres que son como nosotros mismos, y se desplegarán ante nuestros ojos situaciones extraordinarias.

Introducción al libro II.—Consta el libro II de dos partes bien distintas:

I. *Psicología y símbolo de una derrota* (versos 1-250).

II. *El nacimiento de un nuevo héroe* (v. 250 al final).

Rebasando el contenido conceptual, desbordando las noticias e incidencias que sobre la caída de Troya se comunican al lector, el libro II

es una pieza psicológica de primera categoría, y son los análisis psicológicos y las apelaciones a la fantasía y emotividad lo que ocupa el primer plano. En la primera parte, Virgilio nos ofrece un ejemplar estudio sobre lo que hoy se llama psicología de las masas; en la segunda, sobre el crecimiento y maduración de una personalidad, la de Eneas.

En la primera deja definidos de una vez para siempre, en lección válida para los romanos de su tiempo y para la descendencia histórico-cultural de Roma, el Occidente, cuáles son los valores morales que sostienen a un pueblo y qué quiebras mortales hay que evitar. Bajo el título "La hora presente, destructora" he definido esa lección. En alianza con la entrega de la masa al goce de la hora fugaz, al *carpe diem* mortal, aparecen las fuerzas pasionales, lo irracional, la ceguera, la oscuridad; entre todas derrotan a la razón luminosa y equilibrada. Y los personajes son símbolos perennes. El *vulgus*, Sinón, incorporan lo primero; Capys, Laoconte—que en la integración virgiliana asume muchas actitudes que la tradición literaria atribuía a Casandra, la propia Casandra, y "los más clarividentes" (verso 35), incorporan la razón luminosa. El *Fatum*, importantísimo actor al que dedicamos título aparte, se identifica con las fuerzas oscuras individuales o colectivas, el subconsciente de la actual psicología, que condicionan la conducta humana. No importa que el *Fatum* sea la voz de los dioses: el subconsciente es campo de operación de los poderes sobrenaturales, como también la psicología actual espiritualista ha visto.

En la II parte, lo que Virgilio nos quiere mostrar es cómo Eneas, simple humano vinculado a las humanas pasiones y seducciones de lo fugaz, se va transformando al filo de los azares de la lucha y bajo la inspiración divina en un nuevo ser: el héroe que sólo tiene futuro y misión, que vive en la tierra sin ser de ella. Todo el libro II hay, pues, que verlo como un penetrante análisis del corazón de los hombres y los pueblos, hecho por uno de los tres más grandes poetas de la tierra, en quien se dan fundidas una cultura inmensa y una sensibilidad delicadísima.

Este libro es uno de los más finamente elaborados por Virgilio. Así lo afirma también Mackail, subrayando, sin embargo, una excepción, el episodio de Laoconte: discrepo en este punto de Mackail (véase más adelante), pues este episodio es una de las piezas estilísticas, literarias y estéticas máximas del mismo y tiene perfecta unidad. El libro II tiene diez versos inacabados, más que ninguno otro, lo cual es indicio—dicen—de más tardía composición o, al menos, disposición en el conjunto; o de una mayor preocupación artística de Virgilio, digo yo. El episodio de Sinón (57-198) y el de Acheménides (568-684) aparecen duplicados en el libro III de la Eneida. Desde luego el episodio de Sinón es defectuoso en su construcción y no pasa de ser una excelente pieza oratoria de un gran poeta; pero la oratoria estorba a la poesía y no logra ocultar la inconsistencia de las repeticiones de Sinón, como consecuencia de las estúpidas preguntas de Priamo (150-2); el episodio resulta estirado innecesariamente. La duplicación de los dos episodios lo que prueba es que el libro III lo hizo Virgilio antes y, desde luego, quedó sin la revisión que Virgilio proyectaba. No vamos a entrar en discusiones sobre qué libros se escribieron antes o después. La tradición antigua dice que Virgilio escribió primero el poema en prosa, y sobre esta falsilla fue haciendo el poema sin orden riguroso; bien, hay que entenderlo así: sin duda, Virgilio elaboró, cuando menos, un minucioso esquema, dada la gran complejidad de su *Eneida;* la composición de los libros y episodios, su colocación, serían muy libres y sufrirían un proceso, cuyas huellas resultan dificilísimas de seguir. Por eso, esto es un laberinto en el que se pierden todos. Por ejemplo: Cartault (68) considera compuesto el libro III antes que ninguno otro, yo creo que con razón; pero R. Heinze cree que lo fue en último lugar (69). Sea como fuere—jamás se demostrará nada—a nosotros lo que nos interesa es la secuencia cronológica, que el escolar debe tener a la vista:

---

(68) Agustín Cartault: L'art de Virgile dans l'Eneide, pág. 264.
(69) Richard Heinze: op. cit., págs. 86 ss.

1. Libro III: viajes y aventuras de Eneas en busca de su nueva patria hasta venir a parar a Drepano en el sur de Sicilia.

2. Una tempestad arroja a Eneas y los suyos desde ahí a Cartago. Ocupa este hecho el libro I desde el verso 81. La parte final del libro va descubriendo los comienzos de la trágica pasión de Dido.

3. Libro II: plano retrospectivo. Eneas en el palacio de Dido, durante el banquete que les ofrece la reina, cuenta el último día y la última noche de Troya.

Tal es la secuencia de los sucesos cronológicamente. ¿Pero se corresponde con el proceso de creación artística? Quizá sí en forma general, no en el detalle de los episodios. Este proceso seguiría entonces este orden:

1.º Introducción a la *Eneida,* versos 1-10.

2.º El libro III. Eneas en proceso de maduración, pero con su contextura heroica ya hecha. Los vaivenes de cada momento harán presa en él, pero su figura está ya trazada.

3.º El libro I desde el verso 10; continúa el proceso de maduración de Eneas.

4.º El libro II: nacimiento del héroe. En la noche final de Troya quedará definida su figura. Cuando Eneas habla ante Dido es ya el héroe todo pasado-futuro, tradición-misión, inasequible a las redes de la hora fugitiva..., salvo a las dulcísimas de la hermosísima Dido. En el proceso de maduración de Eneas para su misión, Dido es su última caída, en la que la entrega al goce de "La hora presente, destructora", está a punto de destruir de nuevo a Troya, a la nueva Troya que iba a fundar Eneas.

Todo esto resulta claro. Sin embargo, nunca sabremos cuál fue el proceso de creación poética de esta obra de arte universal.

* * *

Función del libro II en la Eneida.—Eneas en Cartago es todavía un viajero. Con toda razón se ha puesto de relieve el valor simbólico de estos viajes: era voluntad divina, era *Fatum,* que Eneas superviviera a la ruina de Troya para fundar en occidente una nueva ciudad; todas las peripecias de su viaje no son sino una revelación progresiva de su destino (70). Eneas, a lo largo de su periplo, irá tomando conciencia de su misión, se irá despojando de toda vinculación a la "hora presente", consumándose en él, a través del sangriento bautismo de Troya, un nuevo nacimiento, la emergencia de una nueva personalidad para una nueva misión; de esta manera él mismo será el libérrimo artífice de su *fatum*, de su destino establecido en la mente de Júpiter desde el comienzo del tiempo. El problema de la libre determinación humana y la predestinación está resuelto armónicamente en Eneas de modo parecido a la teología cristiana.

Ahora bien; todo el libro II se desarrolla en un plano retrospectivo, en un remanso. ¿Qué papel le cabe en este simbolismo dinámico? Veamos. El eje de la narración en el plano poético-psicológico no es el fin de Troya; lo son Eneas-Dido, Roma-Cartago. La caída de Troya había sido contada de cien maneras por cien poetas diferentes y todo el mundo se la sabía entonces; Virgilio no la repite una vez más para darse el gusto de exhibir su virtuosismo en 800 versos; su objetivo no es la Troya que perece, sino la Troya que renace. Si nos cuenta la muerte de la primera Troya, es porque necesita definirnos los caracteres de la segunda Troya y de su artífice. Por eso hemos dicho que el eje de la narración son Eneas y su contrafigura, Dido, Roma-Cartago. En los términos de nuestra Estilística diremos que el *contenido conceptual* del libro II es insignificante, incluso ridiculamente pueril, y que lo que vale es el *contenido psíquico,* y en plano de la historia cultural, el contenido *simbólico-cultural.* Eneas, buscando la revelación de su destino en un remanso

(70) Richard Heinze: op. cit., págs. 83 ss.

del camino; Dido, intentando también su destino. reteniendo a Eneas en el remanso con todo el poderío y la seducción de su pasión y su belleza; Roma, buscando su paso hacia la vida; Cartago, frenando el proceso de su nacimiento; Eneas, escapando del remanso para cumplir su misión, siguiendo el curso de la luz de su razón frente a sus apetitos irracionales: "si los divinos designios me consintieran conducir mi vida según mis propios deseos y organizar las cosas a mi gusto... (IV, 340-1)" ..."no voy tras Italia por mi gusto (íd., 361)" dirá él mismo. *O lo que es lo mismo: el cumplir una misión exige ahogar los propios apetitos, incluso los que serían lícitos en otras circunstancias. Eneas así realizará su misión, mientras Dido se quemará en su pasión, en un destino trágico. En Cartago no triunfará la pasión, lo sensual, lo irracional, la oscuridad, como en Troya; esta vez la razón luminosa tendrá la victoria (véase más adelante). Grandes los dos, Eneas y Dido, en el plano poético humano en que Virgilio los ha situado.*

Es así como los destinos de Roma y Cartago quedan transfigurados poéticamente en su mismo nacimiento. La pira en que Dido arde es la misma en que ardió Cartago; su pasión es la fuerza impetuosa de Aníbal, que estuvo a punto de acabar con el destino de Roma; el imperativo del deber, la reflexión de Eneas, es la fuerza gris, lenta, pertinaz, de los cónsules romanos contra la que se estrella la brillante galopada de Aníbal. Y no es dudoso que tras el bellísimo romance de amor trágico, que es el libro IV, los romanos debieron sentir todo este simbolismo que nosotros elevamos aquí a un plano consciente.

Por todo eso el libro II es también en la secuencia de la Eneida una etapa transcendental en la revelación del destino de Eneas. Por eso es por lo que mi análisis estilístico sistemático descubre que el plano primerísimo del significado lo ocupan las figuras y las situaciones en las que se definen actitudes, pero no los hechos y noticias comunicados, que el *contenido psíquico* ocupa el primerísimo plano, no el *contenido conceptual.* Y en el plano del simbolismo histórico, la caída de Troya es un ejemplo para Roma y para su estirpe, los pueblos de Occidente, de cómo

la razón luminosa es su fuerza y en ella reside su victoria; pero si es derrotada por la pasión, la oscuridad, la inercia moral, los pueblos se hunden. Lección transcendente, siempre actual, para los individuos y los pueblos. El destino trágico de Troya es la derrota de la razón luminosa por el apetito; Eneas, al contar esto a Dido, está prefigurando el sino de la hermosa Dido y de Cartago, y el suyo propio: él, Eneas, no permitirá que Troya sea de nuevo derrotada; esta vez vencerá la luz.

* * *

La hora presente, destructora, el carpe diem, mortal.—Es éste un motivo que cruza todo el libro II y toda la *Eneida;* bajo la luz de este motivo surgen ante nuestros ojos paisajes no vistos antes en el libro II, y se logra una comprensión más profunda de sus episodios.

Horacio repetirá una y otra vez en sus *Odas* el *carpe diem.* La razón del *carpe diem* es siempre la misma: el futuro no existe para el hombre, porque el hombre no tiene futuro; debe, por tanto, aferrarse al presente.

Pues bien, la *Eneida* es el poema de la fe en el futuro, la proclamación del futuro como única realidad humana que libera al hombre de la muerte. Y, paralelamente, es el poema de la negación del *carpe diem*, de la condenación de la hora presente como motivo de la vida. Su héroe, un nuevo tipo de héroe creado por Virgilio, que vive en pasado futuro. Los héroes homéricos, entregados con pasión al momento, viven su hora con furia suprahumana, que es el signo de su heroicidad; queman su vida en una orgía luminosa, como estrellas esplendentes; frente a ellos, Eneas es un astro gris, opaco, con su tenacidad apagada de buen campesino armado caballero, resistente, sobrio. *Los héroes homéricos son siempre un espectáculo deslumbrador, Eneas una lección; con los héroes homéricos se goza y se sueña ante esa potenciación de lo humano, con Eneas se aprende.* La hora presente y su goce son destructores: destruyen el futu-

ro, la inmortalidad, más aún, destruyen el propio presente poseído... que no es nada. "La hora presente, destructora" es motivo filosófico-literario central en la *Eneida.* ¿De dónde ha sacado Virgilio este motivo? Sin duda, tendrá sus antecedentes y evidentes son sus raíces filosóficas. Pero, lo importante es que este motivo filosófico, Virgilio lo eleva a motivo literario central. Ciertamente el atemperado estoicismo propio del carácter romano es la traducción práctica del motivo poético; es decir, Virgilio eleva a un altísimo plano poético un rasgo fundamental del carácter romano, como los filósofos lo trasladaron al plano especulativo. *Por eso, el motivo tiene también altísimo valor ético: Roma-Occidente son futuro y luz, y si alguna vez dejan de serlo, para ser presente y apetito, dejarán de ser.* Esa es la lección de Troya. Para Troya hubo una segunda oportunidad, una redención: Roma. Pero ninguna profecía hay que asegure que Roma será fundada dos veces.

En el libro II, el libro de la destrucción de Troya y de la Promesa, se desarrolla el motivo literario con todo su esplendor; pero no sólo en él, sino a lo largo de toda la *Eneida.* Porque si el héroe ha nacido tras la dolorosa amputación de todo su presente—pérdida de todo vínculo, incluso de su mujer—en el libro II, eso no quiere decir que Eneas quede hecho de una pieza, que no busque la hora fugaz como cualquier mortal, que no sienta el dolor de la amputación, que no se entregue al goce o a la desesperación del momento; la expresión máxima de esa inmadurez heroica está en el libro IV: tan poderosa es la atracción del *carpe diem,* que a Eneas han de sacarle de ella los dioses a golpe de apariciones. Pero, insisto, el *carpe diem* no es en la *Eneida* el goce de lo grato tan sólo, sino toda la entrega al momento fugitivo, en el libro IV para gozarla y vivir, en el II para sufrirla y morir; por eso Virgilio resuelve idénticamente el conflicto: intervención directa de los dioses, recordando a Eneas su misión.

Unidas al motivo literario aparecen una constelación de actitudes del espíritu: la pasión, la cólera, lo irracional, la oscuridad físico-moral: todo eso es lo que lleva a la destrucción. Enfrente se sitúa: tradición/

futuro, constelados por la serenidad del espíritu y la razón luminosa. En el libro II los personajes que intervienen incorporan estas ideas y se convierten en símbolos eternos para Roma y Occidente.

A la luz de esta doctrina se explican con gran facilidad muchos episodios y aún pasajes del libro II, que no es lícito ver como puros expedientes para su trama épica, ni como intranscendentes instrumentos de placeres estéticos. Por ejemplo, el episodio de Creúsa, el orden de marcha establecido para la evasión: Anquises (pasado-tradición) sobre la espalda; Iulo, el hijo (futuro), *comes*, de la mano; Creúsa, la esposa (el presente de Eneas), *longe*, *pone*, detrás, a cierta distancia, disipándose. Y la tan discutida despedida de Eneas frente a Dido, adquiere una luz muy especial dentro de toda esta doctrina. Otro tanto la oposición de los destinos Roma-Cartago de que ya hemos hablado: Dido-Cartago son la víctima, obran por impulsos irracionales; Dido no tiene un proyecto, una misión, sólo a una pasión íntima que la destruirá será leal; Eneas es la razón, la lealtad a un fin transcendente, con flaquezas ante la pasión. El rencor de Juno dispone de materiales humanos de menor calidad. *En el plano poético la figura de Dido es más simpática, más humana, precisamente por más imperfecta. Virgilio, además, envuelve en el halo de su compasión a las víctimas (Dido es calificada al menos cuatro veces de "infeliz" y una de "misserrima"). Las víctimas de la pasión merecen la simpatía; pero la gloria corresponde a quienes se sobreponen al apetito.* Así lo hace Virgilio.

* * *

El Fatum.—He aquí una fuerza central de la poesía virgiliana. ¿Y qué es el *Fatum?*

1. Es el destino en general; traducido literalmente, es la palabra dicha desde el principio del tiempo y que es inconmovible. ¿De dónde

emana? De la mente de Júpiter, dios absoluto. Es la fuerza universal a que todo está sujeto, incluso los mismos dioses, incluso Júpiter, que no puede negarse a sí mismo, pues él es su propia palabra: *me quoque fata regunt,* dirá Júpiter en Ovidio. Met., IX, 453. Lo que no se puede es identificarlo con la libre voluntad de Júpiter como quiere Heinze (71).

2. Si los *fata* aparecen a veces identificados con la voluntad de los dioses, es porque los dioses conocen el destino.

3. Lo más que los dioses pueden hacer es diferir su cumplimiento. Juno, enfurecida ante el destino de Eneas, grita: "No se me permitirá privarle del reino del Latium..., pero sí me está permitido retrasar y dar largas a tales acontecimientos" (Ae., VII, 313-16). ¿En qué se queda la libertad humana junto a esta fuerza que todo lo domina? ¿Son los hombres y los pueblos muñecos de guiñol movidos por los *fata?* (72). No es así, sino al contrario: la *Eneida* entera es el poema de la realización por un hombre y un pueblo de su propio destino mediante libres y sostenidos actos de la voluntad; este hombre, Eneas y los suyos, se van elevando y depurando espiritualmente a través del *improbus labor* y el sufrimiento hasta hacerse dignos de su *Fatum.* Pero hay que reconocer que con las definiciones dadas sobre el *Fatum,* que recogen las ideas de Teodoro Haecker, se avanza poco. He aquí mi propia definición:

El *Fatum* se identifica con las fuerzas oscuras y poderosas que operan en el subconsciente individual y colectivo, condicionando la conducta humana; pero el subsconsciente pertenece a cada ser y esas fuerzas emanan de la propia naturaleza individual, de modo que cada cual es el realizador de su propia vida, de su propio *fatum;* esas fuerzas no anulan la conciencia moral de ordinario, aunque a veces haya conflicto, y son peligrosas en tanto en cuanto no se manifiestan de ordinario a la conciencia. Pues bien; es en el subsconsciente, o supraconsciente, como algún

---

(71) R. Heinze: op. cit., pág. 286.
(72) Cfr. el artículo de A. García Calvo: "Los títeres de la epopeya", en "Estudios Clásicos", núm. 38, donde tan brillantemente desarrolla esta vertiente del ser humano.

investigador ha dicho, donde operan los poderes sobrenaturales. Buscar el destino será bucear en los secretos de la propia personalidad para alumbrar esa fuente de energía misteriosa. En términos de la psicología yungiana, buscar el destino será ir al encuentro de la propia "sombra", del hombre natural puro, que vive bajo la "persona" o máscara del civilizado; es ir a buscar el "ser", el punto central unificador de la conciencia y la inconsciencia, de la "persona" y la "sombra". A la luz de la psicología los prodigios virgilianos en que se manifiesta el *Fatum* no son sino manifestaciones conscientes de las fuerzas que operan en el subconsciente. El personaje que busca su destino empieza por despojarse—en Virgilio—de su conciencia o queda privado de ella, por vía del sueño o la borrachera por vapores sulfurosos, y la voz del destino se oye en las profundidades de la conciencia. Tal es mi explicación del *Fatum*, que podría documentar amplísimamente con textos virgilianos. En el libro II, por ejemplo, Héctor, en el sueño premonitorio de Eneas (267-297) personifica la percepción subconsciente por parte de Eneas durante el sueño de la ruina que, mientras duerme, se está produciendo a su alrededor; a través del sueño y del subconsciente los desastrosos sucesos llegan a la conciencia de Eneas y lo ponen en movimiento.

En la práctica de los textos *Fatum* se puede traducir así (73):

1. "Destino" en general (la palabra eterna que al mismo Júpiter obliga).

2. "Sucesión de acontecimientos", es decir, el destino individual o colectivo, manifiesto en una concatenación de acontecimientos hijos de la libertad del individuo y de los pueblos.

3. "Oráculos", es decir, palabras pronunciadas por un ser inspirado que interpreta el destino.

4. "Designios divinos", es decir, en cuanto los dioses conocen el destino y lo hacen suyo, como si fuera su voluntad.

5. "Proyecto o decisión de un dios."

(73) "The conception of fatum in the Aeneid": Cl. R. 1910, páginas 169 ss. Recogemos de aquí estas notas prácticas organizando los puntos de vista.

PRIMERA PARTE

I. PSICOLOGIA Y SIMBOLO DE UNA DERROTA (1-250)

El poeta realiza el análisis de la caída de Troya a través de seis episodios y una escena introductoria. En las correspondientes "Caracterizaciones estilísticas" pueden verse los fundamentos de lo que aquí aparece como interpretación personal del texto, siendo realmente conclusiones de un análisis.

EL HEROE DESDICHADO (1-14)

El libro II continúa la acción que se está desarrollando en el I. Toda la acción del libro I, desde la llegada de los troyanos a las costas de Cartago, converge a un fin fundamental: la sublimación del nuevo tipo de héroe que encarna Eneas a los ojos de la hermosísima mujer y reina Dido; toda la segunda mitad del libro I es la introducción al amor y la tragedia en que Dido se consumirá. El libro I termina describiendo el banquete que Dido ofrece a Eneas; el banquete se ha prolongado hasta altas horas; el juglar Iopas, con su lira de oro, canta los orígenes de las cosas, los movimientos de los astros..., mientras Dido, la *infelix Dido,* sueña y habla y prolonga la velada y pregunta a Eneas, de cuyos labios pendiente, *infelix Dido, longumque bibebat amorem,* "la desdichada Dido

a largos tragos bebía el amor". Y ya, ebria de amor, le pide a Eneas que les cuente todo lo de Troya desde el principio al fin. Es en este ambiente como empieza el libro II.

El verdadero centro de esta escena es, por tanto, Eneas. Dido lo ama ya, lo compadece y, tan femenina ella, lo protege…, cruzándose amenazadoramente en su misión. Ahora el poeta presenta a los ojos de Dido la figura de Eneas toda idealizada, irradiando el amor y compasión que ella le ofrece, digno objeto de ambos. Eneas es presentado por el poeta al auditorio a través de la pupila enamorada de Dido, en medio de una intensa tensión emocional, como héroe desdichadísimo, que justifica y merece la ternura y compasión de la reina.

* * *

EPISODIO DEL CABALLO:

EL ABSURDO, LA OSCURIDAD, FRENTE A LA RAZON Y LA LUZ (14-40)

En ningún episodio se hace más necesario el análisis para descubrir el valor transcendente. Supongamos que nuestros alumnos han leído toda la primera parte; necesariamente han de quedarse perplejos: qué pueden pensar de la astucia de Ulises, del talento de Sinón, después de haber visto películas del tipo "Operación Cicerón"? Si los troyanos se creen lo del caballo, es que se creen todo; Laoconte está totalmente perdido; lo único que les extrañará es que tengan que venir dos serpientes marinas a acabar con él… Y en cuanto a la destrucción de Troya, no puede perturbarlos en nuestros tiempos. El texto virgiliano es una puerilidad sin sentido. Nuestros alumnos no pueden caer en una crítica menos posi-

tivista que la de Napoleón (74), que se reía de estos absurdos sin negarles su alto valor literario, o que San Agustín, que las llama niñerías (Confesiones, I, XIII). Si el texto virgiliano no tuviera más sustancia, por muchos valores estéticos de que sea portador, a nuestros alumnos se les caería de las manos. Pero ya hemos visto que hay mucho más.

Es evidente que todo es pueril en este episodio: la historia del caballo, la actitud de los jefes militares, la de la masa, y ridículo es que se discuta y se dividan las opiniones entre los troyanos. Naturalmente, Virgilio lo sabe: para él la leyenda es un puro punto de apoyo para un propósito transcendente. Virgilio comienza aquí el análisis de la derrota y envía un mensaje a Roma y sus descendientes en el que determina cuál debe ser la norma de conducta en los momentos de crisis:

1. El vulgo, que no se define aquí por su erudición ni riqueza, sino por su actitud moral, son cuantos se entregan al goce de lo inmediato, de la hora presente; asociados a esta actitud van lo irracional, lo pasional, lo oscuro.

2. Capys y "los más clarividentes", los capaces de soportar el sacrificio, simbolizan la razón luminosa en lucha inverosímil con el absurdo. La batalla pasión/razón, luz/oscuridad, queda planteada en este episodio, quedando increíblemente en tablas (v. 39).

* * *

LAOCONTE - SINON (40-198)

El episodio de Laoconte aparece dividido en dos partes: I, aparición de Laoconte (40-56); II, muerte de Laoconte (199-227). Entre las dos aparece intercalado el episodio de Sinón. La crítica considera el episodio de

(74) L. A. Constans: op. cit., pág. 84.

Laoconte como una digresión superflua que rompe la unidad de la narración y que podría ser perfectamente suprimido (75).

Frente a Mackail y la crítica general estimo: 1.º Que la partición del episodio en dos, intercalando el de Sinón, es intencionada y de un efecto psicológico insuperable. 2.º Que el episodio en sus dos partes es de un poder sugestivo y estético tan impresionantes, que difícilmente es admisible que estuviera sujeto a revisión o fuera digresión ligera de Virgilio.

En cuanto a la afirmación primera: a) El pueblo, las tendencias pasionales, el apetito, se inclina al goce de una paz que sabe no ganada; pero prefiere cerrar los ojos y no ver más que su deseo. b) En este momento aparece Laoconte, la razón luminosa, que grita al pueblo la verdad que no quiere oir. Personifica la otra vertiente psicológica del pueblo troyano. Por eso se produce la vacilación: *scinditur incertum studia in contraria vulgus*. c) Pero ahora aparece Sinón, el mensajero del enemigo, personificación del enemigo victorioso en el corazón del pueblo troyano, que no son los griegos, sino el apetito irracional de paz. d) La victoria de las fuerzas de la oscuridad queda consumada; la razón luminosa ha muerto. De manera que la aparición de cada figura responde perfectamente al desarrollo del proceso psicológico.

El sacrificio de Laoconte parece a primera vista un acto de injusta venganza de los dioses, en unos tiempos en que los ideales morales de la filosofía habían penetrado la religión y los dioses no eran hombres dotados de poderes superiores al servicio de pasiones humanas, como en Homero. Laoconte, en efecto, objetivamente no ha cometido ningún sacrilegio, ya que el caballo no es una ofrenda, sino una trampa militar. No hay, por tanto, objetivamente ninguna relación de causa a efecto entre el acto de Laoconte—el ataque contra el caballo—y su muerte, el castigo de los dioses. Y, en consecuencia, ninguna razón para que ambos hechos aparezcan sucesivos. Y explicar su muerte como un castigo de Apolo, pues sacerdote de Apolo era en funciones sacerdotales para Neptuno accidentalmente, por motivos privados de Apolo contra su sacer-

(75) Mackail: op. cit., pág. 47.

dote, según otras leyendas cuentan, es coger la ocasión por los pelos. ¿Pero es que la muerte de Laoconte es tan siquiera un castigo? *El que lo sea es lo que nosotros negamos, frente a toda la crítica. Como también negamos que su muerte sea determinante de los posteriores actos del pueblo troyano, lleno de terror supersticioso, como del texto se deduce superficialmente y la crítica acepta* (76).

Cuando se produce el milagro de su muerte, el pueblo troyano, las fuerzas de la oscuridad, han sofocado, como en seguida harán los dragones, la voz de Laoconte, y se ha suicidado ya; la secuencia lógica y psicológica de los acontecimientos que hemos mostrado más arriba demuestra sin lugar a dudas que tras la intervención de Sinón la decisión está tomada y las fuerzas irracionales han triunfado; precisamente ésta es la razón por la que Mackail y toda la crítica han creído que el episodio de Laoconte es una añadidura, que puede suprimirse con ventaja para la unidad de la narración. La explicación es sencilla: la intervención divina no hace sino ratificar la decisión del pueblo troyano y elevarla a un plano superior, es decir, los dioses no son sino ejecutores del *Fatum* libremente adoptado por el pueblo troyano, artífice así de su propia ruina. Y a la vez, las serpientes son una prefiguración del enemigo que va a venir de Tenedos, de donde ellas vienen (77).

Pero he negado que la muerte de Laoconte sea un castigo. Nos queda por explicar la intervención divina, que añade algo importante a la decisión del pueblo. He aquí la explicación: la intervención de la divinidad, aliada aparente de lo absurdo y de lo irracional, es un tributo grandioso a Laoconte, símbolo de la razón luminosa: la razón pertenece a la divinidad y sólo ella puede hacerla callar; acusado de sacrilegio por el pueblo troyano, habría muerto a manos de la masa oscura y suicida, pues la muerte del sacrílego era forzosa e inevitable ya; al arrebatárselo los dioses a la masa y envolver su muerte en un misterio teológico, ésta se eleva a un plano superior y recibe el homenaje divino de un final divino:

---

(76) L. A. Constans: op. cit., pág. 81.

(77) Cfr. P. Boira Bellastas, en "Estudios Clásicos", núm. 38, la reseña a nuestra edición del libro II, donde hace esta inteligente observación.

Laoconte y el propio pueblo troyano han sido honrados, el uno al ser arrebatado a la masa irracional y supersticiosa, y el otro al ser liberado del suicida asesinato. Resulta evidente la fecundidad del simbolismo que hemos descubierto, pues con ella se explican satisfactoriamente multitud de hechos en que la crítica estaba enredada.

Pero aún negamos un poco más arriba que el episodio fuera una digresión, producto de la ligereza virgiliana. Y la razón es ésta: la muerte de Laoconte está cantada por Virgilio en un tono de grandiosa e impresionante belleza. El episodio está finamente elaborado. Es todo él una maravilla estilística y estética. La escena primera del episodio es una apelación a la fantasía, a la imaginación visual, lograda a través de variados procedimientos estilísticos, en virtud de la cual Virgilio nos hace "ver la escena"; pero en la escena segunda del mismo, los recursos estilísticos acumulados nos van a hacer "oír la escena" a través de imágenes auditivas. *El episodio en su conjunto es una orgía de masas, volúmenes y fuerza en movimiento, versión literaria exacta del arte helenístico.* Léase la "Caracterización estilística" correspondiente y nuestras afirmaciones cobrarán la fuerza de la evidencia. Una vez más rectificamos a la crítica virgiliana en general, y se pone de relieve la fecundidad de nuestros métodos de investigación.

LAOCONTE: LA RAZON LUMINOSA EN ACCION (40-56)

El episodio se desarrolla en cuatro escenas: la primera, versos, 40-1, define una actitud, la gallardía de la razón luminosa; lo importante es la forma impresionante como irrumpe en escena Laoconte. La segunda define la evidencia, la voz de la razón hablando en pura lógica. La tercera, "La acción", versos 50-1, nos muestra a la razón subrayando su dialéctica con la acción; lo importante es la grandiosidad suprahumana

de la acción. La escena cuarta, "La réplica", pone de relieve la invulnerabilidad de lo monstruoso irracional, que responde con un ronco mugido: *insonuere cavae gemitumque dedere cavernae.*

* * *

SINON (57-198)

Sinon no personifica a los griegos, ni la astucia del enemigo—ingenua astucia—, que tiene papel pasivo: él es la voz turbia de la oscuridad irracional que se rebela contra el *longo luctu* del verso 26 y que induce a los troyanos al goce de la hora presente, de la paz ilusoria. Virgilio nos muestra en el análisis de la psicología de la derrota troyana cómo ésta se ha consumado en el corazón del pueblo sin que el enemigo mueva un dedo; en el epílogo nos lo dirá claramente e insistentemente el propio Sinón: *vestra manus, manibus vestris, vestram urbem* (189-192); ése y no otro es el significado de las insistencias léxicas y de las aliteraciones. El episodio ha merecido los máximos elogios desde la antigüedad, entre ellos el de Servio. Y es que es una auténtica pieza oratoria, con todas las partes canónicas de un discurso forense, lleno de ambigüedades e ironías retóricas, en la que Virgilio hace ostentación del abogado que el foro romano se perdió para bien de la poesía universal. Pero ya antes hemos expresado nuestro juicio adverso, discrepando una vez más de la crítica: no pasa de ser la excelente pieza oratoria de un gran poeta; hay repeticiones inconsistentes, preguntas estúpidas de Priamo, y un estiramento innecesario; la retórica estorba en él a la poesía. Si la crítica antigua lo ha elogiado tanto, y tras ella la moderna, es porque Virgilio es estrictamente fiel a los cánones de la Retórica que definían la obra de arte; pero por esa misma fidelidad es menos poeta en el episodio que en otros lugares del libro II.

El motivo fundamental que cruza el episodio es el noble sentimiento de la compasión de los troyanos, que Sinón explota oratoriamente, y que les sirve a los troyanos de sofisma justificativo de su apetencia irracional y su debilidad moral: los troyanos no compadecen a Sinón, sino que se compadecen a sí mismos, hartos de diez años de guerra y asedio, y, al compadecer a Sinón, están escudando en un noble sentimiento, lo que no pasa de ser un atentado a la razón, una aceptación del más ridículo absurdo: la recompensa serán unas horas de placer, el saboreo de una ilusión.

* * *

Muerte de Laoconte (199-227).—Nada tenemos que añadir a lo ya dicho. Remitimos a ello al lector y a la "Caracterización estilística" del Comentario.

* * *

La superstición triunfante (228-225).—Hacemos la misma indicación para el estudio de esta escena. 246

* * *

CASANDRA (246-49)

La fugaz aparición de Casandra es conmovedora y significativa. He aquí el símbolo: Casandra es un relámpago fugaz en la ya irremediable noche del espíritu. Ya se sabe que a Casandra, por sanción de Apolo, no se le daba crédito en sus profecías auténticas. Pero ¿qué sentido puede tener la aparición tardía de Casandra, sino el de un grito final de la indestructible razón luminosa dirigido a la voluntad humana, siempre dueña de su destino? Así, el destino final de Troya es obra del libre albedrío humano, ejecutor libérrimo del *Fatum:* hasta el último instante ha habido una oportunidad.

SEGUNDA PARTE

EL NACIMIENTO DE UN NUEVO HEROE (250-final)

Si la primera parte es el análisis psicológico de una derrota, la segunda es el análisis del proceso del crecimiento de una nueva personalidad heroica al filo de las incidencias del desastre. Por tanto, también un fino estudio psicológico. Eneas es su figura central absoluta. *Virgilio nos va mostrando cómo Eneas pasa de la inmadurez humana a la madurez heroica, como va rompiendo sus ligaduras con el presente para encarnar puramente una tradición y destino.*

No nos es posible por razón de tiempo, de espacio y aun de conveniencia pedagógica hacer un análisis tan detenido de la segunda parte como el que hasta ahora hemos hecho. Además, la secuencia psicológica de ambas partes es tan perfecta, que, si en las clases se ha estudiado atentamente toda la primera parte, el profesor y los alumnos es seguro que podrán alcanzar por si mismos las conclusiones e incluso establecer las "Caracterizaciones estilísticas" conforme a los principios que hemos establecido. Algunos episodios, tal el del sueño premonitorio de Eneas (267-297), cobran pleno sentido a la luz de cuestiones ya explicadas (el título *Fatum)*; la noche como fondo de toda la segunda parte, tiene evidente correspondencia con el simbolismo de la primera parte. Y los demás episodios se explican por referencia a algunas ideas sobre Eneas, que muy brevemente vamos a exponer. Veamos la estructura.

* * *

LA NOCHE COMO FONDO

La toma de Troya se realiza de noche. Virgilio lo subraya muchas veces: *ruit oceano nox* (250), 340, 360, 397... Pero en parte, bajo la luz lunar. La nota que Servio pone al verso 255 aclara este aspecto: la toma de Troya se verificó bajo la luna en su primer cuarto; en el verso 340 todavía brilla, en el 360 debe estar poniéndose y en el 397 ya no debe haber luna. En el simbolismo que hemos establecido hay perfecta correspondencia entre la noche del espíritu y la noche física.

* * *

ENEAS, EL HEROE SIN PRESENTE

Si la *Eneida* entera es la negación del *carpe diem*, como dijimos, la condenación del presente como motivo de la vida, el poema de la fe en el futuro, es natural que su héroe sea un héroe sin presente. En efecto, Eneas se queda sin presente en el libro II. Su vida va a transcurrir en el pasado/futuro. Lo que en la *Eneida* es su vida, no es otra cosa que la proyección de un pasado sobre un futuro; Eneas no es sino un viajero con la carga de su pasado en busca de su futuro. El vive su pasado en su futuro conscientemente; lo que no vive es la hora fugaz. Naturalmente, Eneas tiene debilidades, que son residuos de "cuando era un hombre y no un héroe". El libro IV es un remanso de debilidad. La detención de Eneas, que olvida su deber, acabará en tragedia con la muerte de Dido. Recuérdese el motivo de "La hora presente, destructora". Es esa detención para libar el placer del momento lo que compromete el futuro de

Roma y determina, en el plano del simbolismo poético, la guerra que estuvo a punto de acabar con Roma (la de Cartago). Tal fue el precio de la tentación y debilidad de Eneas. Digamos de pasada que justamente porque ese momento es el más señalado de entre aquellos en que Eneas se entrega al momento fugaz, es también el más plenamente humano, con toda la intranscendencia humana, de Eneas. De ahí en adelante Eneas será un hombre más allá de lo humano; sus actitudes, sus gestos, sus palabras son los nuestros, pero su vida está más allá y más acá. Los héroes homéricos viven furiosamente el momento; su vida se quema en luz deslumbrante en cada acción; para ellos no cuenta el futuro; lo que ellos son en ellos acaba. ¡Cuán diferente Eneas! El sabe que lo que él es empezó antes que él en la palabra eterna de la divinidad y está destinado a ser más allá del tiempo. El es tan sólo la inauguración histórica de la palabra eterna—*Fatum*—en que empieza Roma, y que no acabará nunca. Roma, como Eneas, no tiene presente, sino que es tradición-futuro, eternidad.

Esta dolorosa amputación de su presente, del vivir la vida fluyente, causa en Eneas una profunda herida, que no quedará cicatrizada hasta doblar el libro IV. Eneas vuelve una y otra vez en busca de la hora fugitiva que todo mortal ama como suya, unas veces para sufrirla y morir (en el libro II) y otras para gozarla (en el IV); por sí solo—sin la ayuda de la Gracia, diríamos en términos cristianos—no es capaz de la renuncia: los dioses han de venir una y otra vez en su ayuda. La personalidad heroica, del héroe sin presente, aparece en el libro II en pleno nacimiento; Eneas reacciona muy humanamente. He aquí una breve sinopsis: versos 314-17, en que Eneas vive la trágica hora, pensando en sufrirla y morir; su actitud es irracional: *arma amens capio... furor iraque mentem praecipitant*, versos 594-620, el episodio de la aparición de Venus, que acude a arrancarle de su entrega ciega al momento, al combate en que quiere morir; le recuerda que su vida es tradición/misión, Anquises/Iulo, su padre y su hijo, y le reprende por haberse entregado tan locamente a la desesperación del combate, que ella ha tenido que sus-

tituirle en su papel: su misión no está en Troya ni en la lucha, sino más allá, en el futuro. Versos 620-705, cuando Eneas ya ha aceptado su misión, son Anquises—la tradición—y Creúsa—el presente—quienes obstaculizan la marcha de Eneas. "En el saqueo de Troya Eneas es impetuoso, temerario en la ocasión, olvidando incluso el sentido de su responsabilidad ante una misión que le ha sido impuesta por divina decisión, preocupado como individuo por la seguridad de su familia, pero todavía no es el caudillo de una nación. Cuando todo parece perdido, busca la muerte en la acción, sin aceptar que su responsabilidad consiste en salvarse para realizar el plan divino para el mundo. De la misma manera Anquises al comienzo prefiere la muerte a la huída de Troya, y solamente es persuadido para unirse a su hijo en la huida, cuando el divino portento de la llama es ratificado por el augurio de la estrella fugaz" (78). Y mención especial merece el episodio de Creúsa, al que dedicaremos un título aparte. *Hay que entender bien estas intervenciones de los dioses, en las que la crítica se ha enredado: Eneas no es un niño mimado; los dioses acuden en su socorro, en el libro II en sus desfallecimientos, en el IV en su caída, porque sin su ayuda no es posible el nacimiento de su nueva personalidad.* A su vez, la voz de la divinidad no es sino la del inconsciente colectivo del pueblo troyano, presionando a Eneas, exigiéndole fidelidad; la conciencia de Eneas toma nota del imperativo de su subconsciencia y lo sigue (v. *Fatum).*

En otros aspectos, al contrario que los altaneros héroes homéricos, que sus propios rivales en la *Eneida,* temerarios, soberbios, brillantes, Eneas no es sino un tenaz y paciente campesino romano, que, llamado a filas por los dioses, se ha puesto la armadura. Mecencio y Turno son más héroes que él; militarmente hablando, debieron haberle vencido. Pero es el campesino, el militar ocasional por designio divino, es el *civis,* quien vencerá al soldado de oficio, al caballero feudal, cuya vida son las armas y la guerra. El héroe de las *Geórgicas,* el que hace fecunda la tierra, el sobrio *civis,* que hace posible una paz digna del hombre, que convierte

(78) R. D. Williams: "Aeneidos. Liber Tertius", pág. 4. Oxford, 1962.

la tierra en morada gobernada por la ley, la libertad y la justicia, vencerá a quienes, viviendo para dar la muerte, debieran haber vencido. Con Eneas acaba la sociedad feudal de los caballeros, fundada en la fuerza, para dar paso a la sociedad universal de los hombres, fundada en la ley.

* * *

LA APARICION DE HECTOR (268-297)

En la *Eneida* hay once sueños y todos ellos señalan un momento importante en la acción. Estos sueños forman ciertamente parte del mecanismo litorario, es decir, son un procedimiento de la tradición épica. Ahora bien, sea cual fuere su origen como procedimiento, el valor de los mismos como elemento de un mundo de lengua y arte hay que buscarlo en el seno de ese mismo mundo. ¿Y cuál es ese valor? El sueño se desarrolla a través de dos bien diferentes escenas: la primera es una apelación a la imaginación visual, en la que Héctor incorpora en un primer plano el terror y la muerte que imperan en Troya (Cfr. la correspondiente "Caracterización estilística"); en la escena segunda Héctor comunica su mensaje: Eneas recibe la orden de sustraerse al desastre y salir en busca del futuro con la carga de la tradición; los "sacra", los Penates, y las "magna moenia" que le promete en profecía, eso es lo que justifica y dignifica la huída. Pero este sueño aún significa algo más: de la misma manera que el prodigio de las serpientes que dan muerte a Laoconte además de dignificar su muerte conforme explicamos, elevándola a un plano sobrenatural, tiene un sentido premonitorio, prefigurando la llegada mortal del enemigo, así también este sueño tiene un sentido igualmente premonitorio, personificando Héctor la percepción subconsciente del desastre por parte de Eneas, que no había tomado con-

ciencia hasta el momento de la destrucción de su patria. El sueño de Eneas queda así perfectamente integrado en el mundo artístico elaborado por Virgilio. Y con estas precauciones resulta perfectamente lícito aplicar a los sueños de la *Eneida* las teorías modernas, pese a la oposición frecuente de la crítica. Naturalmente, lo que no se puede hacer es interpretar cada sueño virgiliano a la luz de esas teorías, considerándolo aisladamente como objeto de laboratorio.

* * *

EL ASALTO AL PALACIO DE PRIAMO (438-468)

Las incidencias de la noche final de Troya van a tener su epílogo en el asalto al palacio de su rey Priamo y en su muerte. Y la muerte de Priamo tendrá así un sentido de justicia, de expiación, pues la entrega estúpida de Priamo ante Sinón, su claudicación ante la pasión y las fuerzas irracionales, él, que debía ser la luz de su pueblo, convirtieron a Priamo en máximo responsable del desastre. Ahora aparecerá como artífice de su propio y terrible destino; ahora pagará hasta agotarla la penitencia: verá destruir su ciudad, demoler su palacio, verá morir a su propio hijo a manos de Pirro, y, por último, éste, pisoteando la sangre reciente de Polites, le dará muerte sobre ella misma. ¡Terrible lección para la posteridad! Tal es el precio de su entrega al apetito irracional. La mentira es de momento más dulce que una amarga verdad, pero su final es mucho más amargo; los pueblos que viven en la mentira en la mentira perecen. Priamo es el caudillo de un pueblo que se ha abrazado a la dulce mentira de una paz ilusoria, a la mentira deseada; y él se ha convertido en el caudillo de una gran mentira; por eso paga el más alto precio. Pues los gobernantes de los pueblos en la Antigüedad no tenían salida: cuando llegaba el desastre, perecían con su pueblo.

La larga unidad de significación que es el episodio de la muerte de Priamo, se divide a efectos de análisis en tres unidades menores: I.—Introducción: desesperación y nostalgia. II.—Irrupción de Pirro: brutalidad e indefensión. III.—La expiación: la muerte de Priamo. Nosotros, en nuestra "Caracterización estilística", y aquí solamente vamos a estudiar la parte I, que corresponde con el título en cabeza.

El asalto al palacio de Priamo lo desarrolla Virgilio a través de tres escenas: *a*) La lucha sin esperanza (438-452). *b*) La nostalgia (453-59). *c*) El último bastión (460-68). (Cfr. la cuidada y minuciosa "Caracterización estilística" del Comentario). Virgilio nos muestra a los troyanos en una lucha desesperada en la introducción de este episodio, que no hace sino continuar los motivos de la desesperación, la ceguera y la muerte que hemos ido viendo a lo largo de las anteriores "Caracterizaciones estilísticas" y de todos los estudios precedentes.

Pero en medio de esa lucha desesperada Virgilio nos lleva al interior del palacio, allí donde se desarrollaba la vida. *La evocación de Eneas es una escena llena de emocionada belleza y ternura. Virgilio llora en ella por boca de Eneas, por todo lo que fue y ya no es.* Al recordar el pasadizo secreto que unía las habitaciones del palacio de Priamo, no es el pasadizo lo que Eneas nos describe: apenas evocado, las palabras fluyen de la boca del héroe en un río de emocionadas nostalgias llenas de sentimiento. *Los fantasmas sin cuerpo del recuerdo, las cosas humanas en su tránsito, lágrimas del hombre para el hombre, todo eso pasa en vuelo en esta evocación nostálgica.*

Y tras este desahogo nostálgico y emocional, de nuevo Virgilio nos lleva hacia la lucha desesperada, situándonos ante el espectáculo de la defensa y destrucción del último bastión. A partir de este momento Troya quedará entregada al asalto y sin defensa.

* * *

La reflexión de Eneas.—El cuadro trágico del destino de Priamo que ha visto destruir su ciudad, que ha visto demoler su palacio, que ha visto a Hécuba y a sus hijas "como palomas abatidas bajo la negra tempestad" (v. 515), abrazadas llorosas a las ya inútiles imágenes de los dioses, que ha tenido que ver con sus ojos la muerte de su propio hijo a manos de Pirro, quien en horrorosa escena dará muerte también al padre sobre la sangre caliente del hijo, y, por último, la evocación del cadáver sin nombre, tronco enorme descabezado de quien un día fue soberbio amo del Asia, tirado sobre la costa, provocan en Eneas una violenta sacudida: por vez primera toma conciencia plena y real del desastre y despierta en él la conciencia de su misión. Un movimiento de serena reflexión y lúcido análisis de la situación se desarrolla en él: la visión sangrienta de la casa del Priamo le hace volver su pensamiento hacia su propia casa de modo inmediato. Su pasado, *cari genitoris imago*, Anquises-Priamo, su presente, Creúsa-Hécuba, su futuro, *parvus Iulus*-Polites, desfilan ante su imaginación. Hay que salvarlos: Troya está perdida. La visión brutal de la realidad viene a ratificar la llamada de la visión onírica de Héctor. Eneas entonces no la siguió (arma amens capio... 314-317). *Ahora se dispone sumiso a seguir el mandato del destino: Eneas, el hombre anclado a la vida y a la Historia, parece disponerse a morir para dar paso al Eneas intemporal, al arquetipo*... Pero he aquí que un incidente, el encuentro con Elena, lo desvía de nuevo; y de nuevo el *furor*, la *insania*, lo alejan de su misión (*exarsere ignes animo, subit ira* v. 575; *talia iactabam furiata mente*, v. 588). Será precisa una nueva intervención divina, la de su propia madre, Venus, y la visión directa de Neptuno destruyendo las murallas de la ciudad, y de Juno dirigiendo el asalto (v. 608-614), para ayudarle a dejar en Troya el hombre viejo, el Eneas troyano, y a construir sobre sí mismo el hombre nuevo, el Eneas romano.

* * *

CREUSA: EL PRESENTE QUE DESAPARECE (711 y 752-770)

También a la luz del simbolismo que hemos establecido se logra una comprensión profunda de este episodio, en el que la crítica se enreda sin hallar solución. Esta crítica no ve en la desaparición de Creúsa más que un fácil expediente de Virgilio para su trama épica. Pues ¿qué podía hacer con su mujer Eneas en el palacio de Dido? ¿Cómo se iba a casar con la hija de Latino en Italia? Naturalmente, había que hacer de Eneas un viudo en condiciones aceptables. Y como Virgilio tenía para elegir dos leyendas, una según la cual su mujer le acompañaba y otra según la cual partía sin ella, la elección no era dudosa. Y la cosa termina de enredarse al establecer Eneas el orden de marcha para la fuga: Anquises, su padre, irá sobre las espaldas del propio Eneas, llevando además los Penates y objetos sagrados; su hijo, Ascanio (Iulo) irá de su mano; y su mujer, Creúsa, irá detrás, *longe*, "a alguna distancia". ¡Excelente astucia para deshacerse de la esposa! "Hacía falta que Creúsa desapareciese en el momento de la toma de Troya; y para que esto ocurriese, hacía falta que fuese separada de Eneas; y es por eso por lo que ha imaginado hacerla partir sola, a buena distancia del grupo formado por su marido, su hijo y su suegro. Cualesquiera que sean las razones que se den para justificar este orden de marcha, la mejor que se puede invocar es que Virgilio necesitaba que fueran separados" (79). Esa es la explicación de Constans, que representa bien a la crítica. ¡Ciertamente no es procedimiento muy delicado de deshacerse de la señora! Y además, ¿cómo Creúsa acepta en medio de una noche semejante marchar separada? Realmente era una esposa ejemplar.

Bien; aceptamos la necesidad de la desaparición de Creúsa en el plan de la "Eneida". Pero... no para hacer de él un viudo al que le fuera lícita la aventura de Dido y una segunda boda, sino para facilitar la emer-

(79) L. A. Constans: op. cit., pág. 102.

gencia de una nueva personalidad heroica libre de las ataduras con el momento presente. Creúsa es en el libro II una supervivencia de los tiempos en que Eneas es un simple mortal que vive las horas de cada día, sin conciencia firme de su tradición ni de su misión. En la noche decisiva Eneas deja de vivir para previvir y para ultravivir. Y al lado de una mujer se vive, pero no se previve ni ultravive. Creúsa es la hora presente, que está ya vedada para Eneas; por eso desaparece. Desde el momento de la desaparición de Creúsa, Eneas es ya tradición/misión encarnadas, pasado/futuro. Y el orden de marcha tiene una explicación simbólica hermosa: Eneas al frente, con la tradición a la espalda, representada en Anquises; su hijo Iulo, de la mano, es el futuro esplendoroso (la estirpe Julia es la de Augusto). ¿Y el presente? Se disipa de su horizonte. ¿Se resignará Eneas? Ni mucho menos; no se llega a héroe de esta clase con las propias fuerzas: Eneas vuelve en busca de su presente, de su vida fluyente, que le ha sido arrancada en una violenta operación quirúrgica; por eso corre a buscar a Creúsa. La simple naturaleza humana no aguanta esta operación, este desgarro, esta muerte de la propia personalidad, para dar paso a otra. Por eso, como las demás veces, en este momento clave un prodigio le llamará para la hora inmortal, para advertirle que él ya no tiene presente como los demás mortales. Y entonces se le aparece la propia Creúsa para decírselo categóricamente (776 ss.): él existe para el futuro, que queda definido en una profecía muy clara. El último vínculo con la hora fugitiva ha quedado cortado; ha nacido un nuevo tipo de héroe. Ahora ya puede empezar el poema: *arma virumque cano...*

* * *

He aquí los episodios que componen la segunda parte del libro II:

1. Sueño premonitorio de Eneas (267-297).
2. Incidencias de la noche final (297-313, 318-335, 335-401, 406-436).

3. Reacción de Eneas que se entrega a la desesperación de la hora, pensando en sufrirla y morir (336-54).

4. Aparición fugaz y Casandra (402-406).

5. Episodio de Priamo y su palacio (437-558).

6. La reflexión de Eneas (559-566).

7. Inciso de Elena (567-588).

8. Aparición de Venus para ayudar a Eneas a arrancarse de su condición humana presente. Venus le recuerda que su vida es tradición/misión, y le reprende por haberse dejado arrastrar irracionalmente por la pasión de la hora (594-620).

9. Eneas empieza a encontrar su nueva personalidad (620-705).

10. La tradición —Anquises— y en parte el presente —Creúsa— obstruyen el futuro: intervención divina (620-705).

11. Episodio de Creúsa (705-795).

LIBRO IV

LAS LAGRIMAS DE DIDO (1-30)

Esta unidad de significación es una de las grandes piezas artísticas de la *Eneida;* los treinta versos que la componen son un momento de altísima tensión creadora que se prolonga hasta el verso 55, que abarca la respuesta de Ana. Todos los hechos de lengua aparecen transformados en hechos de estilo, es decir, adquieren valor significativo especial en virtud del principio de convergencia: todo es, pues, estilo en esta unidad, lo que quiere decir que el análisis virgiliano de la situación evocada, con las notas por él libremente elegidas, se impone de modo absoluto: la pasión de Dido pudo expresarse de otra forma, pero ninguna otra forma será ya aceptable para el lector después de ésta. ¿Cuáles son los fundamentos objetivos de estas afirmaciones? Los datos de la "Caracterización estilística". Por tanto, podemos afirmar y demostrar que cuanto aquí decimos está real y objetivamente en el significado, porque lo hemos encontrado en el plano del significante (80).

El contenido conceptual o primera dimensión del significado a través del cual entramos en contacto con la realidad evocada por contexto lingüístico es sencillamente éste: la reina, la *pulcherrima et infelix Dido*—que son las dos calificaciones que Virgilio insistentemente le asigna—está profundamente dominada por una pasión, el Amor, el Amor así con nombre

(80) Aquí tenemos que pedir al profesorado un margen de crédito: esos datos son tantos y tan valiosos que el espacio de que disponemos no nos permite desarrollar esa Caracterización, que es una de las más hermosas de nuestra obra. La hemos reducido a "Guión estilístico".

propio, pues fue el propio diosecillo travieso, Cupido, quien durante la noche de la recepción en honor de Eneas y de la narración de sus aventuras estuvo en el regazo de la reina, suplantando a Iulo, el hijo de Eneas, e inflamando su corazón. Dido le hace la confidencia de su pasión a su hermana entre juramentos de fidelidad a su difunto esposo. Y Ana le da la razón en todo, la empuja hacia adelante.

Pero el contenido psíquico, la representación personal de la realidad que Virgilio nos comunica, eso es lo que hace de esta escena una de las grandes piezas estilístico-estéticas de la *Eneida:* sobre la desdichada Dido están ejerciendo su fatal imperio lo irracional, el apetito ciego, que Virgilio define como tantas veces en el libro II de "caecus": la noche del espíritu, la noche de la mente, se apodera de Dido. Pero, como vimos tan bien en el libro II, la razón luminosa no muere sin avisar: del fondo de su subconsciente emerge tenazmente la advertencia; Dido toma conciencia de esa dulce y dominadora pasión de amor entre sombríos presentimientos de muerte y de sombra; su propia declaración de amor está envuelta en un nimbo de tragedia. Como los troyanos en el libro II eligieron libremente la voz del apetito irracional que es la oscuridad y lleva a la muerte, así Dido, *misserrima Dido,* se entrega libremente a su ciega pasión que es el apetito irracional, la oscuridad y que la llevará a la muerte. La inquietud (v. 1, "cura"), lo irracional (v. 2, "caeco igni"), la locura (v. 8, "male sana"), el terror (v. 9), la muerte (v. 24), la sombra y la muerte (v. 25-6) emergen de la subconsciencia de Dido hasta hacerse conscientes en sus palabras y campear evocadoramente sobre la expresión. Y la escena termina en una explosión de lágrimas que ahogan las palabras de la *pulcherrima et infelix Dido* como inesperado epílogo de los juramentos de fidelidad a su difunto esposo.

Su solemne declaración de fidelidad y la imponente imprecación con que cierra su declaración (24-29) no son sino dos muestras extraordinarias de la función mágica del lenguaje: Dido inconscientemente trata de conjurar con la magia de la palabra la amenaza de destrucción que presiente; frente a sus presentimientos de muerte y frente al poderío incontenible

de su pasión Dido levanta el escudo mágico de la palabra. ¡Débil escudo! Apenas pronunciada su imprecación se desborda en llanto: esas lágrimas bastan para borrar su solemne juramento y diluir en ellas el poderío mágico de las palabras. La magia de la palabra no la salvará de sí misma.

¿Por qué llora Dido? Por eso, porque todo en Dido es premonición de su tragedia, por eso llora: Dido llora su amor y su destino; las lágrimas de Dido son lágrimas por sí misma y por su amor, por ese amor que sabe que será su muerte. Ella ama la vida; pero sin Eneas no vivará, y libremente se entrega a la muerte, mientras estalla en lágrimas por su amor y su destino. Las lágrimas de Dido son las lágrimas virgilianas; en su llanto está el dolor y la piedad "por el tránsito de las cosas humanas, por lo que fue y ya no es", "por piedad y conmiseración, por todos y por nosotros mismos: por este rebaño indefenso y ciego del que somos parte" (81). *Las lágrimas de Dido lloran también el amor y la tragedia que es la vida de los humanos, por eso hieren el corazón.*

Es así como Virgilio cierra esta obra de arte, esta trágica confidencia de amor, que bastaría por sí sola para dar eterno renombre a un poeta.

* * *

¿QUIEN ES ANA? (31-55)

En los primeros versos del libro IV entra en escena una nueva figura hasta este momento ausente de la *Eneida:* Ana. La figura de Ana, la confidente y hermana de Dido, es un emocionante enigma. Por eso preguntamos, ¿quién es Ana?

(81) Cfr. "Estudios Clásicos", núm. 38, 1963. A. García Calvo, página 196 y V. E. Hernández Vista, 132.

Si nos atenemos a lo que en el contenido conceptual se nos comunica, todo es sencillo: Ana es la hermana querida de Dido, en quien ésta vuelca su corazón. Pero entonces ¿por qué esta hermana querida ha estado ausente del banquete, de las horas de gozo y de ensueño de Dido, cuando el amor era promesa de felicidad? ¿Por qué emerge de pronto, cuando el amor es presentimiento de muerte? Ese es el enigma de esta figura y de esta escena. La crítica virgiliana había observado aquella ausencia, primera parte del enigma; pero no se la había planteado como enigma; y en cuanto a la segunda parte del mismo, la aparición de Ana en este momento de angustia para Dido ha sido considerada tan natural, que no requiere explicación (82). Y, sin embargo, tan natural y esperada es su entrada en acción en esta escena, como sorprendente e innatural su ausencia anterior. Podrá tener los caracteres que se quiera, ser cariñosa, honrada, no muy inteligente, con personalidad propia, como señala E. Swallor (83), pero lo cierto es que emerge de pronto en la acción en el climax pasional de Dido. Por eso es justo preguntar de nuevo ¿quién es Ana? Y la respuesta nos la da el propio Virgilio en el verso 8: *sororem unanimam*, "su hermana, su misma alma". Y esta hermana emerge de pronto como creación pasional de una Dido *male sana*, "fuera de sí". Creo que con estos datos nos va a ser fácil responder a las dos partes del enigma resolviendo nuestro método de investigación una vez más otro enredo de la crítica virgiliana.

Ana es el eco del deseo de Dido, es el apetito de Dido, hermano de la razón de Dido; por lo tanto, Ana es Dido misma, "su misma alma", la personificación de su apetito pasional, la personalidad de Dido poéticamente desdoblada. Ella ama tiernamente a Dido, pero no la puede ayudar. Y Dido en este momento de angustia dirige a ella sus confidencias en busca de consejo. Dido pide consejo a su propia pasión, mientras huye de su razón iluminada por sus presentimientos. Y Dido oirá la respuesta que tan ardientemente desea y tan oscuramente teme. En realidad esa respuesta no es sino el eco de la justificación que Dido se ha dado cien veces a sí misma en

(82) R. G. Austin: "Aeneidos. Liber quartus". Oxford, 1955, pág. 28, en su excelente y penetrante edición.
(83) Classical Weekly XLIV, 1951, págs. 145 ss., citado por Austin.

esa larga noche de sombríos sueños. Y por eso Ana estuvo ausente del banquete, de la hora de gozo y promesa de Dido: *sencillamente no estuvo presente ni fue mencionada antes, porque no existía.*

Y esta explicación permite comprender el desenfadado consejo de Ana del verso 34, de tono epicúreo, sin el menor respeto a la religión tradicional; viene a ser nuestro refrán de "el muerto al hoyo y el vivo al bollo"; los vivos tienen que vivir su vida porque los muertos son ceniza. Y la palabra máximamente potenciada es "cinerem". La explicación de ese desenfado de Ana es sencilla dentro de nuestra interpretación: Ana es el apetito pasional de Dido, y, naturalmente, no tiene pudor y acabará con el pudor, como explícitamente lo dice Virgilio en el verso 55.

Esta es Ana, la mitad del alma de Dido, a quien ama tiernamente sin poderla ayudar: al contrario, ella, Ana, el apetito, la pasión de Dido, su tierna hermana y la mitad de su alma, inflamará más aún la pasión de Dido, oscurecerá aún más su razón y la empujará inevitablemente hacia la muerte. Por eso Ana entra en acción de un modo tan natural y esperado en este momento, cuando el proceso pasional de Dido alcanza su climax, y por eso estuvo ausente durante el banquete y la narración de Eneas, cuando el proceso pasional emprendía su marcha.

* * *

LAS QUEJAS DE DIDO (296-330)

Eneas, fiel a su destino eterno, a la voz de la razón luminosa que se identifica con el *Fatum*, siguiendo sumiso el mensaje de Júpiter, ha decidido romper con la hora presente, tan dulce y hermosa (Cfr. los títulos "Función del libro II en la Eneida" y "La hora presente destructora"), y

abandonar a Dido, a la *pulcherrima et infelix Dido.* Pero no es cosa fácil abandonar a una mujer enamorada y bella. Dido va a dar su batalla. En ella empleará primero las armas femeninas de la queja apasionada: la protesta dolorida (305-14), las lágrimas (314), las muestras de amor dadas (316 y 320), el sacrificio del pudor (322) ahora recordado pero antes olvidado (véase el verso 55), los sombríos presentimientos de muerte (308, 318 y 323) y, por último, la apelación a la compasión en toda la escena, son el repertorio eterno de las grandes enamoradas, que Virgilio dejará incorporado para siempre como obra de arte en los labios de Dido. Y ante estas armas el hombre es siempre muy débil, aunque se llame Eneas. ¿Qué respuesta podía dar, si además estaba enamorado de Dido y con ella se hubiera quedado para vivir y morir como cualquier vulgar mortal? Su contestación es pobre, con la fría dureza del enamorado que huye de un amor que le domina, mientras trata de aparecer sereno: sólo los dioses, los dioses son culpables de este abandono; tengo que seguir sus mandatos, porque mis pasos ya no serán los de un hombre de este mundo. "Deja de herir mi corazón y el tuyo con tus tristes lamentos; no voy tras Italia por mi gusto" (IV, 360 y VI, 456-64). Después de esto Dido estallará en una salvaje explosión, se humillará más tarde con nuevas súplicas y, convertida en fantasma de sí misma, se entregará como víctima consumando su tragedia.

Pero debe observarse cómo Virgilio presenta a Dido desde el comienzo de sus quejas: entregada al "furor" *(furenti)*, a la cólera irracional, sin dominio de sí misma (*saevit inops animi*), dominada por el delirio *(bacchatur)*, por todas las fuerzas de lo irracional que le llevan hacia la muerte. Por eso el presentimiento sombrío de la muerte aparece como obsesivo estribillo en los labios de Dido *(moritura Dido*, en 308, *crudeli funere*, en 308, *labentis domus*, en 318, *me moribundam*, en 323).

El motivo de la *insania* y el *furor* es uno de los grandes elementos básicos de la *Eneida*, tan evidentemente puesto de relieve con nuestros métodos a través de las "Caracterizaciones estilísticas" en las que estudiamos la tragedia colectiva del libro II y que tiene idéntica expresión en la tragedia personal de Dido del intensísimo libro IV.

Nótese, por último, cómo todo el texto que estamos interpretando es vehículo de las típicas funciones impresiva y expresiva del lenguaje, manifiestas en los tipos de frase o modos actuativo y sintomático, es decir, que Dido se expresa y trata de hacer cambiar de propósito a Eneas a través de fórmulas imperativas e interrogativas. La Caracterización estilística correspondiente—que no figura en la obra—nos muestra cómo las convergencias de los diversos estratos lingüísticos no hacen sino situar en el primer plano las notas arriba señaladas, reforzando simultáneamente los valores expresivos e impresivos de los tipos de frase.

LIBRO VII

Al estudiar la estructura de la *Eneida* ya dedicábamos unas palabras al libro VII en el título *Libros intensos y libros distensos.* En aquel capítulo vimos cómo este libro, que pertenece al grupo de los distensos, merecía un juicio precipitadamente negativo a Paratore y otros críticos, y en aquel mismo capítulo ya hacíamos constar de antemano nuestra discrepancia con la crítica, que desprecia relativamente este libro frente a los intensos. *Como entonces dijimos, este libro es en conjunto, el más brillante exponente de la fantasía virgiliana, que se desborda en la parte final del mismo* (v. 641 al final), *con el pintoresco desfile de los guerreros itálicos.* Este libro inicia la segunda parte de la *Eneida,* describiendo el encuentro de Eneas con "la tierra prometida", con Italia. Y con toda razón proclama Virgilio que ahora empieza para él una empresa de más altos vuelos (véase el capítulo *Estructura,* en donde explicamos esta cuestión). Como libro distenso que es en conjunto, sitúa al destinatario ante paisajes y situaciones variadas, y Virgilio aprovecha las ocasiones para hacer un recorrido arqueológico idealizado de la Italia protohistórica. En los libros distensos, como es el libro VII, las unidades de significación aparecen con sus límites perfectamente definidos, bajo la forma de cuadros sucesivos sin más razón de ser que su pertenencia al sistema armónico de semejanzas y contrastes arbitrariamente decididos por el poeta con mayor o menor fortuna; podrían aumentarse o suprimirse, pues la unidad añadida es idéntica formalmente a las unidades preexistentes de modo que la estructura del cuadro total, del libro VII que tomamos como tipo, no sufriría alteración, aunque, naturalmente, resultaría más o menos afortunada. Por eso parecen discusiones puramente bizantinas aquellas que

versan sobre si tal o cual figura del cuadro total debió lógicamente aparecer en este u otro lugar: no hay más lógica en la disposición que el capricho del artista. Así, cuando Virgilio en vez de cerrar el libro VII con la figura de Turno, como podría "lógicamente" esperarse, lo cierra con la de Camila, no hay que ver en ello más que una decisión arbitraria del poeta sobre la que no es lícito otro juicio que un juicio de valor: La decisión fue más feliz o menos feliz, es decir, representa una aportación valiosa o no en el cuadro total; juicio de valor que debe tener un fundamento científico; al menos es lo que con nuestro método intentamos. Las unidades de significación en libros como éste presentan formalmente una gran analogía con ese tipo de expansión del núcleo predicativo que llamamos coordinación, cuyo rasgo fundamental es la independencia; es decir, que cada unidad de significación añadida está en relación similar con las que le preceden a la que tienen entre sí las diversas unidades lingüísticas coordinadas. Y, naturalmente, la delimitación presenta muy pocas dificultades.

Vamos a ofrecer aquí las conclusiones obtenidas de tres unidades de significación, la introducción al libro VII, versos 1-35, y el cierre del libro con la presentación de Turno, versos 783-803, y la presentación de Camila, versos 803-817, aunque las "Caracterizaciones" no figuren en el texto. Lo que sigue, por tanto, está objetivamente en el significado, porque está incorporado en el significante. Las tres "Caracterizaciones estilísticas" elaboradas con criterio exhaustivo y arquetípico lo demuestran; pero razones de espacio nos impiden incluirlas en la obra, que tiene ya abundante material; esperamos que el profesorado podrá disponer de ellas a lo largo del curso a través de alguna de las revistas científicas en que ya hemos presentado trabajos de este tipo.

* * *

ITALIA, LA TIERRA PROMETIDA (1-35)

Estamos en los primeros versos del libro VII, el libro introductorio de la segunda parte de la *Eneida*, ese libro que obtiene un juicio tan poco favorable de Paratore; bien es verdad que Constans observa con muy buen tino que la entrada en el libro VII está llena de una gracia fresca, sencilla y grata; y nosotros por nuestra parte añadimos que no sólo la entrada, sino todo el libro VII es una muestra del poder del arte de Virgilio, de su estilo, a través del cual Italia se transforma idealizada en una fiesta para la fantasía, digna recompensa para los hombres que supieron ser fieles a su propio destino y cumplieron con su deber. He aquí una muestra de lo que es el arte de esos libros o textos distensos, como ratificación a la teoría que sobre ellos exponemos.

Todo sonríe ahora a los aspeados troyanos, fugitivos, *iactati fatis*, maltratados por la guerra, *passi bello* (1, 1-7), cuando están a la vista de la tierra prometida: la luna brilla radiante (8-9), mientras en la noche de la destrucción de Troya ayudó a los griegos ocultándose (II, 255); sopla la brisa a lo largo de la noche (v. 8), llevando en sus alas a las naves, y el dios Neptuno, el mismo que en la noche de la destrucción de Troya derrumbaba las murallas de la ciudad (II, 610-11), hincha las velas con el viento y los sustrae a la seducción y poder malignos y misteriosos de Circe. Y luego, la desembocadura del Tiber, una visión paradisíaca de Italia. *La llegada a Italia es un concierto armónico de colores, perfumes y sonidos, gozo para los sentidos y alegría para el corazón de los troyanos.*

¿Era realmente así la desembocadura del Tiber en los tiempos de Virgilio? ¿Ofrecía esa visión paradisíaca? Ciertamente la desembocadura del Tiber hasta Roma estaba cubierta de jardines y hermosas villas propiedad de los acaudalados romanos, en donde celebraban sus fiestas; seguramente Virgilio cuando estos versos escribía tenía ante sus ojos un paisaje muy diferente de los desolados e insanos parajes que han visto allí los siglos

posteriores. Pero sea cual fuere la realidad, ésta es secundaria por completo en el poema: en el poema sólo la "realidad" evocada por el poeta es verdaderamente real. Y no hay que dudar de que Italia es idealizada con los más bellos colores. ¿Por ventura vio alguna vez Virgilio el palacio de Circe, percibió el perfume del humo de los continuos cantos de la hija del sol, si no fue a través de los versos 133 ss. del canto X de la *Odisea?* Y, sin embargo, Circe es tan real como el propio Virgilio.

Y es que, en los términos de nuestra Estilística, el contenido psíquico, la visión virgiliana de la realidad, eso es lo que vale. *En una primera escena* (v. 5-9), *Italia es un presentimiento de felicidad al que dan alas la tierra, el viento, el mar y los dioses: Italia presentida, galardón esperado por quienes fueron fieles a su destino...*

En una segunda escena (15-25) Italia es tierra misteriosa. ¿Por qué recoge y coloca Virgilio aquí el mito de Circe? Los incansables "buscadores de fuentes", los que todo lo quieren explicar por el "origen" de los elementos lingüísticos y motivos literarios, tienen aquí un fácil filón: Homero. ¿Es que Virgilio colocó aquí el episodio de Circe sólo por prestigiar con un recuerdo homérico el pasaje? No; Circe es una nota exótica en el paisaje idealizado de Italia, aunque nacionalizada con perfiles itálicos en una magia etrusca lejana de la maga tan sencilla y atractiva, tan fresca y asequible de Homero; el bosque inaccesible convertido en resonancia de misteriosos ecos, el palacio maravilloso, y en el centro, entre una nube de ecos y aromáticos humos la bella, poderosa, solitaria y cruel hija del sol... *He aquí un paisaje para el gozo de la vista, del oído, del olfato, pero no para la detención: es un lugar de misterio y de magia... Italia misteriosa...*

Y en la escena tercera (25-36) Italia se abre a los ojos de los troyanos en una visión paradisíaca. Un mundo de luz y color, una atmósfera limpia y virginal. Hemos dicho en otros lugares que este libro VII es un gozo para la fantasía, un espectáculo: de cuarenta y dos colores mencionados en la *Eneida*, veinticuatro lo son en el libro VII (84). *Estamos ante un trozo de*

(84) Campbell. En Tapha, 1931, pág. 32.

sencilla y fácil poesía, muy diferente de la otra introducción, de ritmo suelto y ligero, lleno de gracia y belleza. Estos versos son una sinfonía de colores y música, la sinfonía de un nuevo mundo en los hexámetros de Virgilio. Este cuadro del paraíso bastaría para calificar a Virgilio entre los grandes poetas. Italia bella...

TURNO (783-802)

La figura de Turno, el caudillo de los Rútulos, el jefe de la oposición contra Eneas y su contrafigura, es tratada por Virgilio de modo muy especial. A través de su estilo, sobre las dos breves escenas en que Virgilio nos lo presenta, el poeta analiza y define la figura del rival de Eneas en unos rasgos que tienden a presentarlo como un oponente digno del héroe virgiliano; pero al mismo tiempo en estos versos la figura de Turno se define por su inesencialidad. Virgilio, al hacer la presentación de Turno en esta su primera aparición al frente de sus guerreros, no pretende definir a Turno por ningún rasgo esencial; sólo lo externo—su tamaño, su arrogancia, su yelmo, su escudo—es minuciosamente analizado. Virgilio, con técnica verdaderamente cinematográfica, toma sus planos desde el ángulo del espectador: *Turno es así introducido en escena al modo solemne y espectacular de un triunfador romano, visto y analizado a través del estilo con los ojos de la multitud que lo contempla.* Tal es la primera escena.

Ahora, una vez introducido el caudillo de los Rútulos, Virgilio procede en una segunda escena a analizar el impacto que causa en los espectadores. Y este análisis lo lleva a cabo a través de dos descripciones: 1.° *La Quimera*, representada en su yelmo. 2.° *La genealogía*, grabada en el escudo.

El monstruo mitológico grabado en el yelmo tiene vida y su expresión varía al compás de la lucha. Dicen Plessis y Lejay que el casco de Turno —como el de Eneas—adquiere carácter sobrenatural (Op. cit., págs. 616 y 659). Puede que sí. Pero para nosotros no es necesaria tan trascendente explicación; para nosotros la obra literaria es sistema de signos, la estudiamos en cuanto tal y tratamos de "ver" lo que objetivamente está en el plano del significado. No renunciamos, ni nadie debe hacerlo, a las visiones que la sacudida del estilo virgiliano, de su flecha lingüística, pueda desencadenar en nuestro psiquismo; cada cual tiene derecho a tener su propio Virgilio. Pero la experiencia nos prueba que la plenitud objetiva del significado, ratificada por su correlación con el significante, es tan rica, tan maravillosa, que jamás nuestra experiencia de Virgilio supera a Virgilio mismo. Sobre Virgilio se han dicho y escrito millones de palabras de crítica subjetiva; pero un conocimiento objetivo de Virgilio vale más que cuanto se ha dicho, escrito y sentido sobre su obra. Cosa por demás natural: ¡Virgilio mismo es más poeta que todos sus críticos y lectores!

Volvamos a "La Quimera". Esta es una grabación metálica; por tanto, no cambia de aspecto. Y, sin embargo, en el estilo de Virgilio "la vemos" cambiar. Es que estamos ante una descripción cinematográfica: La Quimera es descrita por la impresión subjetiva que su contemplación causa en el espectador. Virgilio traspone la descripción en imágenes auditivas, pues las aliteraciones fricativas que en la "Caracterización" hemos encontrado tienen evidente intención imitativa, estando además potenciadas las nociones "efflantem" por el estrato léxico y "fremens", "effera" por el sintáctico. De manera que Virgilio, para "hacernos" ver las cambiantes expresiones de la Quimera, nos hace "oir" en las fricativas el llameante resoplar de su furia en juego magistral. Esta trasposición de imágenes fónicas a visuales la hemos encontrado ya en II-303. *De esta manera Turno se ha transformado en un grandioso y terrible espectáculo.*

En la segunda descripción—versos 789-92—Virgilio prosigue su técnica: el escudo con sus escenas es descrito según la impresión que causan

en el espectador, tomadas desde este ángulo en planos sucesivos: el nacimiento de los cuernos, con Io como centro visual en posición final de verso, la aparición de la piel y el pelo vacuno, y el cierre del proceso en "bos"; y todo el proceso en una percepción morosa, en la cámara lenta del ritmo espondaico del verso 790. *Virgilio a través de las convergencias estilísticas nos ha hecho "ver" el proceso de la metamorfosis de Io, prestigiando a Turno con el milagro mitológico de su ascendencia desarrollado ante nuestros ojos.* Sólo la técnica del cine en color y volumen actual podría traducir estos efectos.

Los versos que siguen, 793-802, están llenos de recursos y efectos auditivos y visuales: el héroe grandioso y semidivino, espectacular y terrible, aparece seguido de un resonante cortejo (v. 793-4, llenos de oclusivas) numeroso y variado. *Turno es un digno rival de Eneas. Eso es lo que, en último término, Virgilio nos ha querido decir con su arte y estilo.*

CAMILA (803-817)

¡Enigmática figura la de Camila! ¿De dónde sacó Virgilio esta figura? La tradicional investigación literaria de "fuentes" se queda muda ante esta unidad de significación. No es que no tenga antecedentes. Y hasta no falta la falsilla homérica para los versos 808-11 de la descripción de los caballos de Erichthonio (II. XX-226-9), como indica Mackail. Lo que le falta a Camila es el abolengo itálico. Y esto es un grave contratiempo para la crítica a base de "fuentes". Entonces no queda más solución que declarar que lo que hizo Virgilio fue añadir este episodio de propia invención. ¡Cómo si cualquiera otra de las unidades de significación que componen el libro VII no fuera tan invención virgiliana como esta por muchas fuentes que se les encuentre! Y es que los historicistas de la literatura no han podido ver a Camila de la única manera posible, que es "sincrónicamente", pues el método de fuentes no nos ofrece datos más

que sobre su nombre y etimología. Camila y Turno forman contraste, y la búsqueda de este contraste es seguramente el móvil profundo de donde emergió esta pieza sin par.

Sí; Camila pertenece por entero a Virgilio. El catálogo de guerreros parece naturalmente terminado con Turno; así lo han visto todos; y todos han visto que Camila es un toque final de gracia y belleza. También lo ven así Plessis y Lejay. "Colocando después de Turno a Camila Virgilio ha querido dejar al lector una imagen de gracia y belleza. Esta pintura puramente exterior, quizá inspirada en una obra de arte, queda un poco misteriosa: no nos enseña nada sobre los orígenes y papel de Camila" ¡Como si la figura literaria fuera más ni menos por ostentar blasones! Pero la intuición en lo demás es perfecta. Sí, Camila es una trasposición dinámica de esas Dianas cazadoras, llenas de gracia, del arte heleno. Seguramente sobre la representación plástica elaboró también Virgilio su Laoconte. Pero no es una pintura puramente exterior: Camila no es sólo una pincelada de gracia y belleza; es también una figura esencial. Turno es grandioso espectáculo del principio al fin; todo es en él exterioridad; Virgilio nada esencial nos dice de Turno; Camila, al contrario, es tratada esencialmente, como algo real, precisamente para dar cuerpo a este soplo de gracia y belleza tan irreal, lejano y misterioso.

La visión virgiliana de Camila se define en tres notas y momentos: la guerrera—bellatrix—y, ya desde el primer momento, por sutiles contrastes, la eterea belleza ideal femenina, que se despliega en las hipérboles de los versos 808-11; y luego, cuando Camila empieza a ser espectáculo, se transforma en la mujer real y hermosa, que apenas entrevemos: *en percepción de cámara cinematográfica, Virgilio nos permite contemplar en éxtasis fugaz la belleza femenina ideal e irreal de la escena anterior, incorporada por un instante en una hermosísima doncella que se aleja como un sueño en el horizonte.*

* * *

LIBRO VIII DE LA ENEIDA

HERCULES Y CACO: LUZ/OSCURIDAD (185-218)

La introducción al episodio de Caco es una muestra más de la cualidad que hemos atribuido a los libros o episodios distensos: Virgilio se complace en herir nuestra fantasía mediante apelaciones que solamente la técnica del cine actual podría reproducir con éxito. Repásese la correspondiente "Caracterización estilística" y se verá ratificada nuestra afirmación. El episodio entero tiene, por supuesto, un valor más trascendente: la exaltación de Hércules, héroe benefactor de la humanidad, incorporación de la verdad y la justicia como principio básico de la civilización. Virgilio proclama en este episodio su fe en el triunfo final del bien frente al mal: el mal es poderoso, pero más poderoso es el bien; el feroz instinto es astuto, pero es más penetrante la razón luminosa. Ese es el símbolo, que queda establecido desde los primeros versos del episodio como una realidad presente en el significado. Esos son los versos que hemos analizado en la correspondiente "Caracterización estilística". En ellos Virgilio nos sitúa en una primera parte ante el escenario de la acción: un paraje agreste, con huellas de una agitación telúrica (v. 190-193): es la huella, el testimonio perdurable de la acción de Hércules, más fuerte que el mal. En una segunda parte (v. 192-219), las figuras de Caco y Hércules quedan contrapuestas en un violento claroscuro: todo en Caco es tenebroso, irracional, contrahecho (spelunca summota vasto recessu, inaccessam solis radiis, atros ignis, semihomo, monstruus); al contrario todo en Hércules es luz del día, paisaje abierto, prestancia apolínea (v. 300-204). *Es*

así, en esta trasposición de luz y de sombra, como Virgilio deja planteada en esta introducción la eterna batalla entre el bien y el mal, la razón y el feroz instinto.

LIBRO I DE LA ENEIDA

ESCENA INTRODUCTORIA: EL ARQUETIPO ROMANO

La primera dimensión de significado o contenido conceptual nos comunica cuál va a ser el tema de la *Eneida:* cantar y contar las proezas del hombre que fundó Roma. Pero la segunda dimensión del significado o contenido psíquico desborda al contenido conceptual en gran parte, pasando a ocupar el primer plano: definición de las calidades humanas, del temple de la persona destinada a semejante empresa: sólo quien sea capaz de soportar con dignidad el destierro, las adversidades, el dolor, y sobreponerse a ellas con el vigor de su brazo y de su espíritu, sólo ése fundará su Roma perdurable, es decir, realizará su destino y logrará la plenitud de su personalidad. Con lo cual la introducción a la *Eneida,* esas siete líneas, se convierten en una introducción universal para la vida individual de los hombres y los pueblos. (Cfr. el capítulo "Introducción a la Eneida y la correspondiente "Caracterización estilística" en el Comentario.)

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.

Virgilio, tras invocar a la Musa, pasa a exponer las causas de la ira de Juno. Frente a las costas de Italia hubo en un tiempo una poderosa ciudad, Cartago, en la que Juno recibía especialísimo culto y a la que Juno protegía y trataba de dar el dominio universal. Pero tenía noticia de que un descendiente de la sangre troyana estaba destinado a crear un pueblo poderoso para la perdición de Cartago; además, Juno había sido ya enemiga encarnizada de los troyanos y había sufrido la afrenta de ver su belleza desdeñada por Paris frente a Venus: el odio a todo lo troyano lo tenía Juno enraizado en su corazón. De manera que iba persiguiendo a los troyanos fugitivos de Troya a través de los mares. Movida por ese rencor profundo, al ver a los troyanos de Eneas zarpar de Sicilia, se dirige a Eolo, rey de los vientos, para rogarle desencadene una tempestad que acabe con los troyanos. Veamos ahora la caverna en donde Eolo ejerce su dominio y la descripción de la tempestad.

* * *

Los vientos y Eolo.—El Contenido conceptual nos comunica que Juno, llena de ira, se dirige a Eolia, donde Eolo gobierna los vientos. Pero el Contenido conceptual queda rebasado por el Contenido psíquico: lo importante no son ni los vientos ni Eolo, sino su actitud y acaso su símbolo; los vientos son definidos en la nota de fuerza bruta y ciega, potencia destructora, que percibimos a través de imágenes auditivas: la escena "se oye". A su vez, Eolo queda definido como un magistrado imponente "cum imperio", que transforma en fuerza útil lo que no es potencialmente más que fuerza estéril bajo el imperio de la disciplina, la sabiduría y la ley. El patriarcal Eolo homérico, al pasar por la mente romana, ha renacido transformado en un severo magistrado de Roma. Y más allá del significado estrictamente lingüístico quizá Virgilio, como fruto inconsciente de su ca-

rácter romano, está transponiendo en los vientos-Eolo un símbolo, el del caos y la barbarie frente al orden y la prudencia que es Roma. (Cfr. "Introducción" y "Caracterización estilística".)

Talia flammato secum dea corde volutans
nimborum in patriam, loca feta furentibus Austris,
Aeoliam venit. Hic vasto rex Aeolus antro
luctantis ventos tempestatesque sonoras
imperio premit ac vinclis et carcere frenat.
Illi indignantes magno cum murmure montis
circum claustra fremunt; celsa sedet Aeolus arce
sceptra tenens mollitque animos et temperat iras;
ni faciat, maria ac terras caelumque profundum
quippe ferant rapidi secum verrantque per auras.
Sed pater omnipotens speluncis abdidit atris
hoc metuens molemque et montis insuper altos
imposuit, regemque dedit qui foedere certo
et premere et laxas sciret dare iussus habenas.

LIBRO II DE LA ENEIDA

ESCENA INTRODUCTORIA: EL HEROE DESDICHADO (1-14)

La primera dimensión del significado, o contenido conceptual, nos comunica que se produjo un tenso silencio en el auditorio y Eneas tomó la palabra. Aunque recordar el pasado es doloroso, complacerá los deseos de Dido. Pero ocupa el primer plano la segunda dimensión del significado, o contenido psíquico: definición de una situación. El centro de la escena es Eneas; Dido lo ama ya, lo compadece y, muy femeninamente, lo protege. El poeta presenta la figura de Eneas a través de la mirada enamorada de Dido irradiando el amor y compasión que ella le ofrece, digno objeto de ambos. (Véase introducción al libro II.)

Conticuere omnes intentique ora tenebant.
Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
«Infandum, regina, iubes renovare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danai, quaeque ipse miserrima vidi
et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? Et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breviter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit
incipiam.

El episodio del caballo: absurdo-oscuridad, frente a razón-luz (14-40).— Véase correspondiente introducción y "Caracterización estilística" del Comentario.

La primera dimensión del significado, o contenido conceptual, nos comunica cómo los griegos deciden emplear la astucia para tomar Troya; construyen un enorme caballo de madera, introducen en él a sus mejores guerreros, fingen retirarse y divulgan que es una ofrenda a Minerva que será una bendición para los troyanos si la introducen en su ciudad. En una segunda escena se explica la reacción psicológica de los troyanos: gocemos de la paz, pues hemos ganado la guerra, salgamos de la prisión de estas murallas, dirán unos; no nos fiemos, que esto es una trampa, dirán otros. Tan estúpida es la ocurrencia de los líderes griegos, como la reacción de los troyanos. Pero la clave reside en las dimensiones segunda y tercera (véase el capítulo "Estilo") del significado, es decir, en los Contenido psíquico y Simbólico cultural: Virgilio comienza aquí el análisis psicológico de una derrota y envía su mensaje a Roma y a los pueblos de Occidente, sus herederos culturales, en el que determina cuál debe ser la norma de conducta en los momentos de crisis. Las figuras son símbolos: 1.° El vulgo, que no se define por su erudición ni por su dinero, son cuantos se entregan al goce de lo inmediato; asociados a esta actitud moral aparecen lo irracional, lo pasional, lo oscuro. 2.° Capys "y los más clarividentes" (v. 35), los capaces de sacrificar la hora presente, de soportar indefinidamente el sacrificio, simbolizan la razón luminosa en lucha inverosímil con el absurdo. La batalla queda inverosímilmente en tablas en el verso 39.

Fracti bello fatisque repulsi
ductores Danaum, tot iam labentibus annis,
instar montis equum divina Palladis arte
aedificant sectaque intexunt abiete costas;
votum pro reditu simulant; ea fama vagatur.
Huc delecta virum sortiti corpora furtim

includunt caeco lateri penitusque cavernas
ingentis uterumque armato milite complent.
«Est in conspectu Tenedos, notissima fama
insula, dives opum, Priami dum regna manebant,
nunc tantum sinus et statio male fida carinis;
huc se provecti deserto in litore condunt.
Nos abiisse rati et vento petiisse Mycenas:
ergo omnis longo solvit se Teucria luctu.
Panduntur portae; iuvat ire et Dorica castra
desertosque videre locos litusque relictum:
hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles,
classibus hic locus, hic acie certare solebant.
Pars stupet innuptae donum exitiale Minervae
et molem mirantur equi; primusque Thymoetes
duci intra muros hortatur et arce locari,
sive dolo seu iam Troiae sic fata ferebant.
At Capys, et quorum melior sententia menti,
aut pelago Danaum insidias suspectaque dona
praecipitare iubent subiectisque urere flammis,
aut terebrare cavas uteri et temptare latebras.
Scinditur incertum studia in contraria volgus.

* * *

Laoconte: la razón luminosa (40-56).—Véase correspondiente introducción y "Caracterización estilística" del Comentario). Laoconte les dice a sus compatriotas que si están locos) y que no se fien; y para sustraerlos a todo terror supersticioso, a sus palabras acompaña la acción: dispara una jabalina contra el caballo; tal es el contenido conceptual, o primera dimensión del significado. Pero es la segunda dimensión, o contenido psíquico,

lo que ocupa el primer plano, definiendo una actitud: la gallardía de la aparición de Laoconte, la seguridad y potencia de la razón luminosa en sus actos y la oscura réplica de lo irracional monstruoso. (Véase Comentario, la "Caracterización estilística".) Laoconte, al oponerse al absurdo, actúa como símbolo de la razón y la luz.

«Primus ibi ante omnis, magna comitante caterva,
Laocoon ardens summa decurrit ab arce
et procul: 'O miseri, quae tanta insania, cives?
creditis avectos hostis aut ulla putatis
dona carere dolis Danaum? sic notus Ulixes?
Aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi,
aut haec in nostros fabricata est machina muros,
inspectura domos venturaque desuper urbi,
aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
Quid id est, timeo Danaos et dona ferentis.
Sic fatus validis ingentem viribus hastam
in latus inque feri curvam compagibus alvum
contorsit. Stetit illa tremens, uteroque recusso
insonuere cavae gemitumque dedere cavernae.
Et si fata deum, si mens non laeva fuisset,
impulerat ferro Argolicas foedare latebras,
Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres.

* * *

El episodio de Sinón: la compasión, sofisma y escudo de la debilidad moral (56-198).– Véanse las correspondientes introducciones y la "Caracterización estilística" del Comentario.

La primera dimensión del significado, o contenido conceptual, ocupa en este episodio el primer plano; todo él es una pieza oratoria y una argumen-

tación. Un tránsfuga, Sinón, se deja apresar voluntariamente, fingiéndose enemigo de los griegos. Les persuade para que introduzcan el caballo en la ciudad: es una ofrenda a cambio del Paladio robado por Diomedes y Ulises; los griegos se han retirado, y han hecho tan grande el caballo para que no puedan meterlo en Troya, según consejo de Calcante; pero, según el mismo adivino, si logran introducirlo, Troya se volverá invulnerable.

El episodio de Sinón, invención virgiliana probablemente, es la continuación del análisis psicológico de la derrota; no sólo enlaza perfectamente con la situación en tablas del verso 39, sino que tiene aquí su lugar exacto, tras la aparición de Laoconte, quedando este episodio, el de Laoconte, dividido en dos con toda maestría, contra lo que la opinión unánime, o poco menos, de la crítica estima. (Véase la introducción "Laoconte-Sinón".) Tras la intervención de Laoconte, que provoca la duda racional, intervienen las fuerzas oscuras de la superstición y lo apetitivo: ése es el símbolo de Sinón. Sinón es la voz turbia de la oscuridad, de lo irracional, que impulsa a los troyanos al goce de la hora presente, del *donum exitiale*, como ambiguamente dice el verso 31; no personifica a los griegos, que tienen un papel pasivo, sino a la debilidad moral de los troyanos. Virgilio nos está mostrando cómo se está consumando la derrota de los troyanos en el seno de sus propios corazones. Cruza todo el episodio el motivo psicológico de la compasión de los troyanos, que Sinón explota oratoriamente; este motivo les sirve a los troyanos de sofisma justificativo de su debilidad moral y sus apetencias irracionales: los troyanos no compadecen a Sinón, sino que se compadecen a sí mismos, hartos de diez años de guerra, y, al compadecer al tránsfuga, están escudando en un noble sentimiento, lo que no es sino un atentado a la razón, al aceptar un ridículo absurdo: la recompensa serán unas horas de saboreo de una ilusión.

La segunda dimensión del significado, o contenido psíquico, aparece subordinada a la primera: subraya las apelaciones al intelecto con toques a la emotividad.

La crítica antigua y moderna ha valorado altamente este episodio. Nosotros no lo estimamos tanto: no pasa de ser la excelente pieza oratoria de un gran poeta. (Véase correspondiente introducción.)

«Ecce manus iuvenem interea post terga revinctum
pastores magno ad regem clamore trahebant
Dardanidae, qui se ignotum venientibus ultro,
hoc ipsum ut strueret Troiamque aperiret Achivis,
obtulerat, fidens animi atque in utrumque paratus,
seu versare dolos seu certae occumbere morti.
Undique visendi studio Troiana iuventus
circumfusa ruit certantque inludere capto.
Accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno
disce omnis.

Namque ut conspectu in medio turbatus, inermis,
constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit:
'heu! quae nunc tellus,' inquit, 'quae me aequora possunt
accipere? aut quid iam misero mihi denique restat,
cui neque apud Danaos usquam locus, et super ipsi
Dardanidae infensi poenas cum sanguine poscunt?'
Quo gemitu conversi animi, compressus et omnis
impetus. Hortamur fari quo sanguine cretus,
quidve ferat memoret, quae sit fiducia capto.
Ille haec, deposita tandem formidine, fatur.

«Cuncta equidem tibi, rex, fuerit quodcumque, fatebor
vera', inquit, 'neque me Argolica de gente negabo:
hoc primum; nec si miserum Fortuna Sinonem
finxit, vanum etiam mendacemque improba finget.
Fando aliquod si forte tuas pervenit ad auris
Belidae nomen Palamedis et incluta fama
gloria, quem falsa sub proditione Pelasgi
insontem infando indicio, quia bella vetabat,
demisere neci, nunc cassum lumine lugent,
illi me comitem et consanguinitate propinquum

pauper in arma pater primis huc misit ab annis.
Dum stabat regno incolumis regumque vigebat
conciliis, et nos aliquod nomenque decusque
gessimus. Invidia postquam pellacis Ulixi
(haud ignota loquor) superis concessit ab oris,
adflictus vitam in tenebris luctuque trahebam
et casum insontis mecum indignabar amici.
Nec tacui demens et me, fors si qua tulisset,
si patrios umquam remeassem victor ad Argos,
promisi ultorem et verbis odia aspera movi.
Hinc mihi prima mali labes, hinc semper Ulixes
criminibus terrere novis, hinc spargere voces
in volgum ambiguas et quaerere conscius arma.
Nec requievit enim, donec Calchante ministro...
Sed quid ego haec autem nequiquam ingrata revolvo?
quidve moror, si omnis uno ordine habetis Achivos
idque audire sat est? Iamdudum sumite poenas:
hoc Ithacus velit et magno mercentur Atridae.

«Tum vero ardemus scitari et quaerere causas,
ignari scelerum tantorum artisque Pelasgae.
Prosequitur pavitans et ficto pectore fatur:

«Saepe fugam Danai Troia cupiere relicta
moliri longo fessi discedere bello;
fecissentque utinam! Saepe illos aspera ponti
interclusit hiems et terruit Auster euntis;
praecipue, cum iam hic trabibus contextus acernis
staret equus, toto sonuerunt aethere nimbi.
Suspensi Eurypylum scitantem oracula Phoebi
mittimus, isque adytis haec tristia dicta reportat:
«Sanguine placastis ventos et virgine caesa,

cum primum Iliacas, Danai, venistis ad oras:
sanguine quaerendi reditus animaque litandum
Argolica.» Volgi quae vox ut venit ad auris,
obstipuere animi gelidusque per ima cucurrit
ossa tremor, cui fata parent, quem poscat Apollo.
Hic Ithacus vatem magno Calchanta tumultu
protrahit in medios: quae sint ea numina divum,
flagitat. Et mihi iam multi crudele canebant
artificis scelus et taciti ventura videbant.
Bis quinos silet ille dies tectusque recusat
prodere voce sua quemquam aut opponere morti.
Vix tandem, magnis Ithaci clamoribus actus,
composito rumpit vocem et me destinat arae.
Adsensere omnes et, quae sibi quisque timebat,
unius in miseri exitium conversa tulere.

«'Iamque dies infanda aderat, mihi sacra parari
et salsae fruges et circum tempora vittae.
Eripui, fateor, leto me et vincula rupi
limosoque lacu per noctem obscurus in ulva
delitui, dum vela darent, si forte dedissent.
Nec mihi iam patriam antiquam spes ulla videndi
nec dulcis natos exoptatumque parentem,
quos illi fors et poenas ob nostra reposcent
effugia et culpam hanc miserorum morte piabunt.
Quod te per superos et conscia numina veri,
per si qua est quae restat adhuc mortalibus usquam
intemerata fides, oro, miserere laborum
tantorum, miserere animi non digna ferentis.»

His lacrimis vitam damus et miserescimus ultro.
Ipse viro primus manicas atque arta levari
vincla iubet Priamus dictisque ita fatur amicis:

«Quisquis es, amissos hinc iam obliviscere Graios;
noster eris; mihique haec edissere vera roganti:
quo molem hanc immanis equi statuere? quis auctor?
quidve petunt? quae religio? aut quae machina belli?»
Dixerat. Ille, dolis instructus et arte Pelasga,
sustulit exutas vinclis ad sidera palmas:
'Vos, aeterni ignes, et non violabile vestrum
testor numen', ait, 'vos, arae ensesque nefandi,
quos fugi, vittaeque deum, quas hostia gessi:
fas mihi Graiorum sacrata resolvere iura,
fas odisse viros atque omnia ferre sub auras,
si qua tegunt; teneor patriae nec legibus ullis.
Tu modo promissis maneas servataque serves,
Troia, fidem, si vera feram, si magna rependam.

«Omnis spes Danaum et coepti fiducia belli
Palladis auxiliis semper stetit. Impius ex quo
Tydides sed enim scelerumque inventor Ulixes,
fatale adgressi sacrato avellere templo
Palladium, caesis summae custodibus arcis,
corripuere sacram effigiem manibusque cruentis
virgineas ausi divae contingere vittas,
ex illo fluere ac retro sublapsa referri
spes Danaum, fractae vires, aversa deae mens;
nec dubiis ea signa dedit Tritonia monstris.
Vix positum castris simulacrum, arsere coruscae
luminibus flammae arrectis salsusque per artus
sudor iit, terque ipsa solo (mirabile dictu)
emicuit parmamque ferens hastamque trementem.
Extemplo temptanda fuga canit aequora Calchas,
nec posse Argolicis exscindi Pergama telis,
omina ni repetant Argis numenque reducant,

quod pelago et curvis secum avexere carinis.
Et nunc quod patrias vento petiere Mycenas,
arma deosque parant comites pelagoquc remenso
improvisi aderunt. Ita digerit omina Calchas.
Hanc pro Palladio moniti, pro numine laeso
effigiem statuere, nefas quae triste piaret;
hanc tamen immensam Calchas attollere molem
roboribus textis caeloque educere iussit,
ne recipi portis aut duci in moenia posset,
neu populum antiqua sub religione tueri.
Nam si vestra manus violasset dona Minervae,
tum magnum exitium (quod di prius omen in ipsum
convertant!) Priami imperio Phrygibusque futurum;
sin manibus vestris vestram ascendisset in urbem,
ultro Asiam magno Pelopea ad moenia bello
venturam et nostros ea fata manere nepotes.

«Talibus insidiis periurique arte Sinonis
credita res, captique dolis lacrimisque coactis,
quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles,
non anni domuere decem, non mille carinae.

* * *

La muerte de Laoconte: la razón luminosa muere en un misterio teológico (199-227).—Véase atentamente la introducción "Laoconte-Sinón".

La primera dimensión del significado, o contenido conceptual, nos comunica que dos serpientes marinas surgen del mar, avanzan emparejadas y dan muerte a Laoconte y sus dos hijos. Laoconte, símbolo de la razón

luminosa, va a morir en medio de un impresionante misterio teológico: la razón pertenece a la dividad y sólo ella se la lleva. En el plano poético, la derrota de Laoconte, de la razón luminosa, está consumada en el corazón de los troyanos tras la intervención de Sinón. La divinidad aparece como ejecutora de la libre decisión de los hombres; al arrebatar misteriosamente a Laoconte, ha tributado un último homenaje a la razón y al propio pueblo troyano, que se ha evitado la mancha de un asesinato-suicidio. Lo que verdaderamente ocupa el primer plano es la segunda dimensión del significado o contenido psíquico. El episodio consta de dos escenas: la primera es una apelación a la fantasía, a la imaginación visual; a través de esta escena Virgilio nos hace "ver el episodio" en toda su grandiosidad: masa, volumen y potencia en movimiento. La segunda escena es una apelación a la imaginación auditiva: Virgilio nos hace "oír el episodio". En su conjunto el episodio es una orgía de masas, volúmenes, fuerzas gigantes y ruidos en movimiento, versión literaria exacta del arte helenístico.

«Hic aliud maius miseris multoque tremendum
obicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas; pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parva duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus;

post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos
perfusus sanie vittas atroque veneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit,
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim.
At gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saevaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.

* * *

La superstición triunfante (228-245).—Los troyanos han contemplado el milagro que necesitaban ansiosamente, para quedar plenamente satisfechos con el absurdo irracional que tienen conciencia honda de estar llevando hasta el final. Los dioses son cómplices; así lo van a interpretar los troyanos: Laoconte dirán, ha sido castigado por atacar al *donum exitiale Minervae.* (Véase la nota a este verso en el Comentario.) Naturalmente, no es ésta la interpretación nuestra. (Véase la introducción "Laoconte-Sinón".) Los troyanos hacen definitivamente lo que estaban deseando: gozar de la ilusión de que la guerra ha terminado, de que no están asediados. Ahora darán entrada al caballo.

«Tum vero tremefacta novus per pectora cunctis
insinuat pavor, et scelus expendisse merentem
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.

Ducendum ad sedes simulacrum orandaque divae
numina conclamant.
Dividimus muros et moenia pandimus urbis.
Accingunt omnes operi pedibusque rotarum
subiciunt lapsus et stuppea vincula collo
intendunt: scandit fatalis machina muros
feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt funemque manu contingere gaudent;
illa subit mediaque minans inlabitur urbi.
O patria, o divum domus Ilium et incluta bello
moenia Dardanidum! quater ipso in limine portae
substitit atque utero sonitum quater arma dedere:
instamus tamen immemores caecique furore
et monstrum infelix sacrata sistimus arce.

* * *

Casandra: la última oportunidad (246-249).—La fugaz aparición de Casandra es conmovedora y significativa. He aquí el símbolo: Casandra es un relámpago fugaz en la ya irremediable noche del espíritu. Como es sabido, por sanción de Apolo, a Casandra nadie la daba crédito en sus auténticas profecías. Pero ¿qué sentido puede tener la aparición de Casandra, sino el de un grito final de la indestructible razón luminosa dirigido a la voluntad humana, dueña de su destino hasta el último instante? Así, el destino final de Troya es obra del libre albedrío humano, ejecutor de su propio *Fatum:* hasta el último instante ha habido una oportunidad.

Tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris
ora dei iussu non umquam credita Teucris.
Nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset
ille dies, festa velamus fronde per urbem.

La noche como fondo (250-267).—La primera dimensión del significado, contenido conceptual, nos comunica que la noche se precipita desde el Océano y los troyanos duermen en silencio y que, aprovechando la noche y su silencio, Sinón ha abierto la puerta del caballo, dando salida a los caudillos griegos. La segunda dimensión del significado, o contenido psíquico, sitúa en primer plano la circunstancia, relegando al segundo los actos: la noche llena de silencio, de ecos, de presagios, de poderío, se va adueñando con su creciente sombra dominadora de todo, "terramque polumque Myrmidonumque dolos", dirá Virgilio amplificando el concepto. La noche del espíritu tiene su expresión en la noche física. Así enlaza esta segunda introducción con el simbolismo de la primera parte.

«Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox,
involvens umbra magna terramque polumque
Myrmidonumque dolos; fusi per moenia Teucri
conticuere; sopor fessos complectitur artus.
Et iam Argiva phalanx instructis navibus ibat
a Tenedo tacitae per amica silentia lunae
litora nota petens, flammas cum regia puppis
extulerat, fatisque deum defensus iniquis
inclusos utero Danaos et pinea furtim
laxat claustra Sinon. Illos patefactus ad auras
reddit equus, laetique cavo se robore promunt
Thessandrus Sthenelusque duces et dirus Ulixes,
demissum lapsi per funem, Acamasque Thoasque
Pelidesque Neoptolemus primusque Machaon
et Menelaus et ipse doli fabricator Epeos.
Invadunt urbem somno vinoque sepultam;
caeduntur vigiles, portisque patentibus omnis
accipiunt socios atque agmina conscia iungunt.

El sueño de Eneas: la percepción subconsciente del desastre (268-297).— Véase la introducción, y el título "Fatum".

Se desarrolla el episodio a través de dos escenas bien distintas: 1. "La aparición" (270-288). 2. "El mensaje del espectro" (288-297). El contenido conceptual del episodio nos comunica que Héctor se aparece a Eneas en sueños con el aspecto horrible que tenía después de haber sido arrastrado su cuerpo muerto y lleno de sangre; luego habla a Eneas y le ordena huir de Troya. La escena primera es una apelación a la imaginación visual, como en el episodio de la aparición de las dos serpientes marinas (209 - 11), o de la aparición de Sinón (57). Como en ellas es sobre todo en el estrato léxico y de la construcción donde aparecen los recursos estilísticos. La primera dimensión del significado, el contenido conceptual, queda subrayado por las apelaciones a la imaginación visual del lector-oyente; el contenido psíquico traduce las noticias comunicadas a imágenes visuales; la aparición "se ve". En la escena segunda, la percepción subconsciente del desastre emerge a la conciencia de Eneas, bajo la forma de un mensaje del espectro; este mensaje es la primera orden que Eneas recibe de sustraerse a la hora presente (véase introducción) para entregarse a la tradición-futuro: el énfasis reside en la evocación del pasado (los "sacra", los Penates) y el futuro (las "magna moenia, el aeternum ignem").

«Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris
incipit et dono divum gratissima serpit.
In somnis ecce ante oculos maestissimus Hector
visus adesse mihi largosque effundere fletus,
raptatus bigis ut quondam, aterque cruento
pulvere perque pedes traiectus lora tumentis.
Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo
Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli
vel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis,
squalentem barbam et concretos sanguine crinis

volneraque illa gerens quae circum plurima muros
accepit patrios! Ultro flens ipse videbar
compellare virum et maestas expromere voces:
'O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,
quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris
exspectate venis? ut te post multa tuorum
funera, post varios hominumque urbisque labores
defessi aspicimus! quae causa indigna serenos
foedavit voltus? aut cur haec volnera cerno?'
Ille nihil, nec me quaerentem vana moratur,
sed graviter gemitus imo de pectore ducens,
'heu! fuge, nate dea, teque his,' ait, 'eripe flammis.
Hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia.
Sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra
defendi possent, etiam hac defensa fuissent.
Sacra suosque tibi commendat Troia Penatis:
hos cape fatorum comites, his moenia quaere,
magna pererrato statues quae denique ponto.
Sic ait, et manibus vittas Vestamque potentem
aeternumque adytis effert penetralibus ignem.

* * *

Incidencias de la noche (298-313).—La primera dimensión del significado, o contenido conceptual, nos comunica que Eneas, en estado ya consciente, se hace cargo de la situación; la segunda dimensión define y sitúa en primer plano la actitud receptiva de Eneas y los ruidos del combate. Virgilio nos hace "oír la batalla". Los frecuentes recursos estilísticos del estrato fónico no son expresivos—no imitan el ruido—salvo acaso en 313, sino más bien impresivos, canalizan y polarizan la atención del lector-oyente sobre aspectos concretos del contenido conceptual, situándolos en primer plano.

«Diverso interea miscentur moenia luctu,
et magis atque magis, quamquam secreta parentis
Anchisae domus arboribusque obtecta recessit,
clarescunt sonitus armorumque ingruit horror.
Excutior sommno et summi fastigia tecti
ascensu supero atque arrectis auribus adsto:
in segetem veluti cum flamma furentibus Austris
incidit, aut rapidus montano flumine torrens
sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
praecipitisque trahit silvas; stupet inscius alto
accipiens sonitum saxi de vertice pastor.
Tum vero manifesta fides, Danaumque patescunt
insidiae. Iam Deiphobi dedit ampla ruinam
Volcano superante domus; iam proximus ardet
Ucalegon; sigea igni freta lata relucent.
Exoritur clamorque virum clangorque tubarum.

* * *

Reacción de Eneas (314-317).—La primera dimensión del significado que nos comunica lo que Eneas hace, ocupa el segundo plano en la percepción; la segunda dimensión o contenido psíquico, define, a través de la fuerza expresiva del significante, "cómo hace Eneas" lo que hace, y el "cómo hace" ocupa el primer plano. Eneas tiene la reacción primaria de un hombre valeroso: pasional, irracionalmente, se lanza a la muerte. Por eso desoye el mandato categórico de Héctor. Eneas se entrega—hablando en los términos de nuestra introducción—a la hora presente para sufrirla y morir. La pasión, la ceguera, lo irracional, mandan en él, comprometiendo el destino de Roma. Eneas es un hombre valeroso; pero no es todavía el héroe nuevo, la tradición-futuro encarnados.

Arma amens capio; nec sat rationis in armis,
sed glomerare manum bello et concurrere in arcem
cum sociis ardent animi; furor iraque mentem
praecipitant, pulchrumque mori succurrit in armis.

* * *

Incidencias de la noche (318-336).—Virgilio nos comunica en la primera dimensión del significado la situación de Troya, descrita por Panto en ese momento. El contenido conceptual aparece visualizado, como en la escena de la muerte de Laoconte o de la aparición de Héctor, y la escena "se ve"; por tanto, se define y ocupa el primer plano el "cómo" se desarrollan los hechos: el contenido conceptual queda así subrayado por las apelaciones a la imaginación visual.

«Ecce autem telis Panthus elapsus Achivum,
Panthus Othryades, arcis Phoebique sacerdos,
sacra manu victosque deos parvumque nepotem
ipse thahit cursuque amens ad limina tendit.
'Quo res summa loco, Panthu? Quam prendimus arcem?'
Vix ea fatus eram, gemitu cum talia reddit:
'Venit summa dies et ineluctabile tempus
Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum; ferus omnia Iuppiter Argos
transtulit; incensa Danai dominantur in urbe.
Arduus armatos mediis in moenibus adstans
fundit equus victorque Sinon incendia miscet
insultans. Portis alii bipatentibus adsunt,
milia quot magnis umquam venere Mycenis;
obsedere alii telis angusta viarum

oppositi; stat ferri acies mucrone corusco
stricta, parata neci; vix primi proelia temptant
portarum vigiles et caeco Marte resistunt.

* * *

Siguen las incidencias de la noche: la noche del espíritu, la noche física, la muerte (336-354-369).—Tras el anterior inciso, Eneas continúa explicando su reacción, iniciada en los versos 314-317, y sigue bajo el mismo signo: Eneas se entrega a la hora presente para sufrirla y morir. Sigue siendo un hombre valeroso, pero no encarna al héroe nuevo que será; por eso los mandatos del espectro de Héctor siguen inoperantes en él. Por eso mismo también los móviles de su acción siguen siendo irracionales: la "tristis Erinys", el "fremitus" y el "clamor" y la desesperación, exactamente igual que en su reacción primera e inmediata (314-317). Todas las palabras de Eneas y sus actos están dominados por la demencia. Desde 355 a 370 sigue un comentario retórico; su motivo central es, asociado a la demencia, "furor", la oscuridad, la noche como fondo, expresados en insistencias léxicas de fuerte poder impresivo, que visualiza el concepto: "atra nox, caecos, atra umbra". *Todo el escenario queda iluminado bajo una luz negra, y, sobrevolando esa negrura, "ubique pavor et plurima mortis imago", "por todas partes el espanto y el espectro multiplicado de la muerte".*

Talibus Othryadae dictis et numine divum
in flammas et in arma feror, quo tristis Erinys,
quo fremitus vocat et sublatus ad aethera clamor.
Addunt se socios Ripheus et maximus armis
Epytus, oblati per lunam, Hypanisque Dymasque,
et lateri adglomerant nostro, iuvenisque Coroebus

Mygdonides: illis ad Troiam forte diebus
venerat, insano Cassandrae incensus amore,
et gener auxilium Priamo Phrygibusque ferebat,
infelix, qui non sponsae praecepta furentis
audierit!
Quos ubi confertos audere in proelia vidi,
incipio super his: 'Iuvenes, fortissima frustra
pectora, si vobis audentem extrema cupido
certa sequi, quae sit rebus fortuna videtis;
excessere omnes adytis arisque relictis
di, quibus imperium hoc steterat; sucurritis urbi
incensae: moriamur et in media arma ruamus.
Una salus victis nullam sperare salutem'.
Sic animis iuvenum furor additus. Inde, lupi ceu
raptores atra in nebula, quos improba ventris
exigit caecos rabies catulique relicti
faucibus exspectant siccis, per tela, per hostis
vadimus haud dubiam in mortem mediaeque tenemus
urbis iter; nox atra cava circumvolat umbra.
Quis cladem illius noctis, quis funera fando
explicet aut possit lacrimis aequare labores?
Urbs antiqua ruit, multos dominata per annos;
plurima perque vias sternuntur inertia passim
corpora perque domos et religiosa deorum
limina. Nec soli poenas dant sanguine Teucri;
quondam etiam victis redit in praecordia virtus
victoresque cadunt Danai. Crudelis ubique
luctus, ubique pavor et plurima mortis imago.

* * *

Siguen las incidencias de la noche (370-401).—En esta escena el tono continúa simiar a la anterior. Pero cesa el comentario de Eneas a la situación y pasa a describir la acción. La noche y la muerte reinan en estas escenas. Especialmente afortunada es la comparación de los versos 379-382.

«Primus se Danaum magna comitante caterva
Androgeos offert nobis, socia agmina credens
inscius, atque ultro verbis compellat amicis:
festinate, viri! nam quae tam sera moratur
segnities? alii rapiunt incensa feruntque
Pergama, vos celsis nunc primum a navibus itis?
Dixit et extemplo (neque enim responsa dabantur
fida satis) sensit medios delapsus in hostis.
Obstipuit retroque pedem cum voce repressit.
Improvissum aspris veluti qui sentibus anguem
pressit humi nitens, trepidusque repente refugit
attollentem iras et caerula colla tumentem,
haud secus Androgeos visu tremefactus abibat.
Inruimus densis et circumfundimur armis,
ignarosque loci passim et formidine captos
sternimus. Adspirat primo Fortuna labori.
Atque hic successu exsultans animisque Coroebus,
'o socii, qua prima' inquit 'fortuna salutis
monstrat iter, quaque ostendit se dextra, sequamur:
mutemus clipeos Danaumque insignia nobis
aptemus. Dolus an virtus, quis in hoste requirat?
arma dabunt ipsi.' Sic fatus deinde comantem
Androgei galeam clipeique insigne decorum
induitur laterique Argivum accommodat ensem.
Hoc Ripheus, hoc ipse Dymas omnisque iuventus
laeta facit; spoliis se quisque recentibus armat.
Vadimus immixti Danais haud numine nostro,

multaque per caecam congressi proelia noctem
conserimus, multos Danaum demittimus Orco.
Diffugiunt alii ad navis et litora cursu
fida petunt, pars ingentem formidine turpi
scandunt rursus equum et nota conduntur in alvo.

* * *

Continúan las incidencias de la noche (402-437).—A lo largo de estos versos Virgilio nos comunica las alternativas de la batalla; el contenido conceptual, las noticias comunicadas, ocupa el primer plano; son los hechos lo importante en la percepción. Los recursos estilísticos aparecen en algunos pasajes con valor expresivo-impresivo, como apelaciones a la emotividad o a la fantasía. Señalemos, por ejemplo, el pasaje de Casandra (402-406), lleno de sentimiento; o el de los vientos (416-419), en donde los encabalgamientos, el polinsíndeton y las aliteraciones expresivas traducen en imágenes auditivas las nociones de movimiento y fuerza. Por lo demás, el episodio continúa el contenido simbólico: la tierna Casandra, siempre aparición fugaz, la última oportunidad perdida (véase 246-249), ahora ya ha pasado a manos del enemigo. Eneas sigue ciego, entregado a la desesperación del momento, ajeno a su misión: todavía no ha muerto el hombre para dar paso al héroe.

«Heu! nihil invitis fas quemquam fidere divis!
Ecce trahebatur passis Priameia virgo
crinibus a templo Cassandra adytisque Minervae,
ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
lumina, nam teneras arcebant vincula palmas.
Non tulit hanc speciem furiata mente Coroebus
et sese medium iniecit periturus in agmen.

Consequimur cuncti et densis incurrimus armis.
Hic primum ex alto delubri culmine telis
nostrorum obruimur oriturque miserrima caedes
armorum facie et Graiarum errore iubarum.
Tum Danai gemitu atque ereptae virginis ira
undique collecti invadunt, acerrimus Aiax
et gemini Atridae Dolopumque exercitus omnis;
adversi rupto ceu quondam turbine venti
confligunt, Zephyrusque Notusque et laetus Eois
Eurus equis; stridunt silvae saevitque tridenti
spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo.
Illi etiam, si quos obscura nocte per umbram
fudimus insidiis totaque agitavimus urbe,
apparent; primi clipeos mentitaque tela
adgnoscunt atque ora sono discordia signant.
Ilicet obruimur numero; primusque Coroebus
Penelei dextra divae armipotentis ad aram
procumbit; cadit et Ripheus, iustissimus unus
qui fuit in Teucris et servantissimus aequi
(dis aliter visum); pereunt Hypanisque Dymasque
confixi a sociis; nec te tua plurima, Panthu,
labentem pietas nec Apollinis infula texit.
Iliaci cineres et flamma extrema meorum,
testor in occasu vestro nec tela nec ullas
vitavisse vices, Danaum et, si fata fuissent
ut caderem, meruisse manu. Divellimur inde,
Iphitus et Pelias mecum, quorum Iphitus aevo
iam gravior, Pelias et volnere tardus Ulixi;
protinus ad sedes Priami clamore vocati.

* * *

El asalto al palacio de Priamo. Su muerte (438-558).—El desarrollo de este episodio es similar al del episodio precedente: asistimos ya al epílogo de Troya. Las tres escenas sobre las que se desarrolla el asalto constituyen una impresionante introducción unitaria al episodio de la muerte de Priamo. A través de tres momentos diferentes, Virgilio nos define una actitud humana, la desesperación. En los términos de nuestra Estilística diremos que la primera dimensión del significado, el contenido conceptual, consistente en la noticia del asalto al palacio de Priamo, al ser definido a través de una nota accidental que ocupa el primer plano, la actitud desesperada de los defensores, queda en gran medida desbordado por el contenido psíquico. En el momento primero "vemos" esa actitud en acción; en el momento tercero asistimos al epílogo irreversible del destino; *pero la cumbre expresiva, el climax estilístico, es la escena segunda: es una auténtica joya artística en la que Virgilio obtiene del sistema lingüístico latino el rendimiento límite, comunicándonos la nostalgia irremediable del tránsito de las cosas humanas: los fantasmas sin cuerpo del recuerdo, las cosas humanas en su tránsito, lo que fue y ya no es, lágrimas del hombre para el hombre, todo eso pasa en vuelo sobre esta obra de arte.*

Después del asalto vienen las escenas de brutalidad y de muerte. La escena de la muerte de Priamo, la más brutal del libro II, cierra el episodio.

«Hic vero ingentem pugnam, ceu cetera nusquam
bella forent, nulli tota morerentur in urbe:
sic Martem indomitum Danaosque ad tecta ruentis
cernimus obsessumque acta testudine limen.
Haerent parietibus scalae, postisque sub ipsos
nituntur gradibus clipeosque ac tela sinistris
protecti obiciunt, prensant fastigia dextris.
Dardanidae contra turris ac tecta domorum
culmina convellunt; his se, quando ultima cernunt,
extrema iam in morte parant defendere telis;

auratasque trabes, veterum decora illa parentum,
devolvunt; alii strictis mucronibus imas
obsedere fores; has servant agmine denso.
Instaurati animi regis succurrere tectis
auxilioque levare viros vimque addere victis.

«Limen erat caecaeque fores et pervius usus
tectorum inter se Priami postesque relicti
a tergo, infelix qua se, dum regna manebant,
saepius Andromache ferre incomitata solebat
ad soceros et avo puerum Astyanacta trahebat.
Evado ad summi fastigia culminis, unde
tela manu miseri iactabant irrita Teucri.
Turrim in praecipiti stantem summisque sub astra
eductam tectis, unde omnis Troia videri
et Danaum solitae naves et Achaica castra,
adgressi ferro circum, qua summa labantis
iuncturas tabulata dabant, convellimus altis
sedibus impulimusque; ea lapsa repente ruinam
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late
incidit. Ast alii subeunt, nec saxa nec ullum
telorum interea cessat genus.

«Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus
exsultat telis et luce coruscus aëna;
qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus,
frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,
nunc, positis novus exuviis nitidusque iuventa,
lubrica convolvit sublato pectore terga
arduus ad solem, et linguis micat ore trisulcis.
Una ingens Periphas et equorum agitator Achillis,
armiger Automedon, una omnis Scyria pubes

succedunt tecto et flammas ad culmina iactant.
Ipse inter primos correpta dura bipenni
limina perrumpit postisque a cardine vellit
aeratos; iamque excisa trabe firma cavavit
robora et ingentem lato dedit ore fenestram.
Apparet domus intus et atria longa patescunt;
apparent Priami et veterum penetralia regum
armatosque vident stantis in limine primo.

«At domus interior gemitu miseroque tumultu
miscetur, penitusque cavae plangoribus aedes
femineis ululant; ferit aurea sidera clamor.
Tum pavidae tectis matres ingentibus errant
amplexaeque tenent postis atque oscula figunt.
Instat vi patria Pyrrhus; nec claustra nec ipsi
custodes sufferre valent; labat ariete crebro
ianua et emoti procumbunt cardine postes.
Fit via vi; rumpunt aditus primosque trucidant
immissi Danai et late loca milite complent.
Non sic, aggeribus ruptis cum spumeus amnis
exiit oppositasque evicit gurgite moles,
fertur in arva furens cumulo camposque per omnis
cum stabulis armenta trahit. Vidi ipse furentem
caede Neoptolemum geminosque in limine Atridas,
vidi Hecubam centumque nurus Priamumque per aras
sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignis.
Quinquaginta illi thalami, spes tanta nepotum,
barbarico postes auro spoliisque superbi
procubuere; tenent Danai, qua deficit ignis.

«Forsitan et, Priami fuerint quae fata, requiras.
Urbis uti captae casum convolsaque vidit

limina tectorum et medium in penetralibus hostem,
arma diu senior desueta trementibus aevo
circumdat nequiquam umeris et inutile ferrum
cingitur, ac densos fertur moriturus in hostis.
Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
ingens ara fuit iuxtaque vetérrima laurus,
incumbens arae atque umbra complexa Penatis.
Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum,
praecipites atra ceu tempestate columbae,
condensae et divum amplexae simulacra sedebant.
Ipsum autem sumptis Priamum iuvenalibus armis
ut vidit, 'quae mens tam dira, miserrime coniunx,
impulit his cingi telis? aut quo ruis?' inquit.
'Non tali auxilio nec defensoribus istis
tempus eget: non, si ipse meus nunc adforet Hector.
Huc tandem concede; haec ara tuebitur omnis,
aut moriere simul'. Sic ore effata recepit
ad sese et sacra longaevum in sede locavit.

«Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites,
unus natorum Priami, per tela, per hostis,
porticibus longis fugit et vacua atria lustrat
saucius. Illum ardens infesto volnere Pyrrhus
insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta.
Ut tandem ante oculos evasit et ora parentum,
concidit ac multo vitam cum sanguine fudit.
Hic Priamus, quamquam in media iam morte tenetur,
non tamen abstinuit nec voci iraeque pepercit:
'At tibi pro scelere, exclamat, pro talibus ausis
di, si qua est caelo pietas, quae talia curet,
persolvant grates dignas et praemia reddant
debita, qui nati coram me cernere letum

fecisti et patrios foedasti funere voltus.
At non ille, satum quo te mentiris, Achilles
talis in hoste fuit Priamo; sed iura fidemque
supplicis erubuit corpusque exsangue sepulchro
reddidit Hectoreum meque in mea regna remisit.
Sic fatus senior, telumque imbelle sine ictu
coniecit, rauco quod protinus aere repulsum
et summo clipei nequiquam umbone pependit.
Cui Pyrrhus: 'referes ergo haec et nuntius ibis
Pelidae genitori; illi mea tristia facta
degeneremque Neoptolemum narrare memento;
nunc morere'. Hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati,
implicuitque comam laeva, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem.
Haec finis Priami fatorum; hic exitus illum
sorte tulit, Troiam incensam et prolapsa videntem
Pergama, tot quondam populis terrisque superbum
regnatorem Asiae. Iacet ingens litore truncus,
avolsumque umeris caput et sine nomine corpus.

* * *

Reflexión de Eneas. Episodio de Elena (558-566-587).—La muerte de Priamo suscita en Eneas un primer momento de reflexión: su pasado, "cari genitoris imago", su presente, Creúsa, su futuro, el "parvus Iulus", desfilan ante su imaginación. Hay que salvarlos, pues Troya está perdida. Su reacción no es todavía la del caudillo de la segunda Troya, sino la del buen hijo, marido y padre; Eneas, el hombre histórico de Homero, aún no ha muerto; el héroe todavía no nace... En este momento se tropieza con Elena en actitud absorta, silenciosa, oculta (568); de nuevo la pasión, "ignes", la "ira"

la locura, "furiata mens", se apoderan de Eneas; entonces Venus interviene para volverle a su misión. Ahora Eneas, el hombre histórico, empieza a morir. El episodio de Elena no figura en los manuscritos primarios; pero Servio nos transmite los 22 versos del mismo, advirtiéndonos que los editores de Virgilio, Vario y Tucca, los suprimieron. No hay por qué dudar de la veracidad de Servio; pero tampoco se ve claro por qué suprimieron el episodio, pues el que la narración no pierda continuidad no argumenta nada, ya que con ese argumento podrían suprimirse muchos pasajes y episodios. Lo que sí es cierto es que el estilo del pasaje es plenamente virgiliano.

«At me tum primum saevus circumstetit horror.
Obstipui; subiit cari genitoris imago,
ut regem aequaevum crudeli volnere vidi
vitam exhalantem; subiit deserta Creusa
et direpta domus et parvi casus Iuli.
Respicio et, quae sit me circum copia, lustro.
Deseruere omnes defessi et corpora saltu
ad terram misere aut ignibus aegra dedere.

«Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae
servantem et tacitam secreta in sede latentem
Tyndarida aspicio; dant claram incendia lucem
erranti passimque oculos per cuncta ferenti.
Illa sibi infestos eversa ob Pergama Teucros
et Danaum poenam et deserti coniugis iras
praemetuens, Troiae et patriae communis Erīnys,
abdiderat sese atque aris invisa sedebat.
Exarsere ignes animo: subit ira cadentem
ulcisci patriam et sceleratas sumere poenas.
'Scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenas
aspiciet partoque ibit regina triumpho,

coniugiumque domumque patres natosque videbit,
Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris?
occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni?
Dardanium totiens sudarit sanguine litus?
Non ita. Namque etsi nullum memorabile nomen
feminea in poena est nec habet victoria laudem,
exstinxisse nefas tamen et sumpsisse merentis
laudabor poenas, animumque explesse iuvabit
ultricis flammae et cineres satiasse meorum.'

* * *

Aparición de Venus (588-623).— Bajo el imperativo de Venus y ante la visión grandiosa de Neptuno, Minerva y el mismo Júpiter destruyendo Troya, Eneas, el hombre, va a morir; en este momento Creúsa está perdiendo a Eneas, viuda simbólicamente antes que él lo sea realmente; en este momento empieza el nacimiento del nuevo Eneas, del héroe tradición-futuro, el nacimiento de Roma. Por eso también Eneas va a salir de la pasión, la ceguera y la oscuridad, hasta ahora vencedoras (604-606). Roma será la luz, el equilibrio. En el episodio el contenido psíquico, visualizando las noticias, y el contenido simbólico ocupan el primer plano.

Talia iactabam et furiata mente ferebar,
cum mihi se, non ante oculis tam clara, videndam
obtulit et pura per noctem in luce refulsit
alma parens, confessa deam qualisque videri
caelicolis et quanta solet, dextraque prehensum
continuit roseoque haec insuper addidit ore:
'nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras?
quid furis? aut quonam nostri tibi cura recessit?

Nom prius aspicies, ubi fessum aetate parentem
liqueris Anchisen, superet coniunxne Creusa
Ascaniusque puer? quos omnis undique Graiae
circum errant acies et, ni mea cura resistat,
iam flammae tulerint inimicus et hauserit ensis.
Non tibi Tyndaridis facies invisa Lacaenae
culpatusve Paris, divum inclementia, divum,
has evertit opes sternitque a culmine Troiam.
Aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti
mortalis hebetat visus tibi et umida circum
caligat, nubem eripiam; tu ne qua parentis
iussa time neu praeceptis parere recusa):
hic, ubi disiectas moles avolsaque saxis
saxa vides mixtoque undantem pulvere fumum,
Neptunus muros magnoque emota tridenti
fundamenta quatit totamque a sedibus urbem
eruit; hic Iuno Scaeas saevissima portas
prima tenet sociumque furens a navibus agmen
ferro accincta vocat.
Iam summas arces Tritonia, respice, Pallas
insedit, nimbo effulgens et Gorgone saeva.
Ipse pater Danais animos virisque secundas
sufficit, ipse deos in Dardana suscitat arma.
Eripe, nate, fugam finemque impone labori.
Nusquam abero et tutum patrio te limine sistam.'
Dixerat et spissis noctis se condidit umbris.
Apparent dirae facies inimicaque Troiae
numina magna deum.

* * *

La tradición, Anquises, obstruye el futuro (624-704).— Eneas, consciente ya de su misión, sigue sumiso los mandatos de Héctor y Venus. Pero inesperadamente el pasado, la tradición, incorporada en Anquises, se le yergue como obstáculo insuperable: "abnegat". La tradición se siente sin misión. Anquises se niega a partir de Troya y prefiere morir allí. Eneas recae en la desesperación del momento y vuelve a ceñirse las armas. Los dioses intervienen con dos prodigios (681-686 y 692-698): es así como cooperan a la emergencia de la nueva personalidad de Eneas. La tradición, Anquises, se entrega al futuro. Además de su contenido simbólico el significado es rico en emotividad; los recursos estilísticos en boca de Eneas y Anquises tienen un fuerte poder expresivo.

«Tum vero omne mihi visum considere in ignis
Ilium et ex imo verti Neptunia Troia;
ac veluti summis antiquam in montibus ornum
cum ferro accisam crebrisque bipennibus instant
eruere agricolae certatim; illa usque minatur
et tremefacta comam concusso vertice nutat,
volneribus donec paulatim evicta supremum
congemuit traxitque iugis avolsa ruinam.
Descendo ac ducente deo flammam inter et hostis
expedior; dant tela locum flammaeque recedunt.

«Atque ubi iam patriae perventum ad limina sedis
antiquasque domos, genitor, quem tollere in altos
optabam primum montis primumque petebam,
abnegat excisa vitam producere Troia
exsiliumque pati. 'Vos o, quibus integer aevi
sanguis, 'ait, 'solidaeque suo stant robore vires,
vos agitate fugam.
Me si caelicolae voluissent ducere vitam,
has mihi servassent sedes. Satis una superque

vidimus excidia et captae superavimus urbi.
Sic o sic positum adfati discedite corpus.
Ipse manu mortem inveniam; miserebitur hostis
exuviasque petet. Facilis iactura sepulchri.
Iam pridem invisus divis et inutilis annos
demoror, ex quo me divum pater atque hominum rex
fulminis adflavit ventis et contigit igni'.

«Talia perstabat memorans fixusque manebat.
Nos contra effusi lacrimis coniunxque Creusa
Ascaniusque omnisque domus, ne vertere secum
cuncta pater fatoque urgenti incumbere vellet.
Abnegat inceptoque et sedibus haeret in isdem.
Rursus in arma feror mortemque miserrimus opto.
Nam quod consilium aut quae iam fortuna dabatur?
'Mene efferre pedem, genitor, te posse relicto
sperasti, tantumque nefas patrio excidit ore?
Si nihil ex tanta superis placet urbe relinqui,
et sedet hoc animo perituraeque addere Troiae
teque tuosque iuvat, patet isti ianua leto,
iamque aderit multo Priami de sanguine Pyrrhus,
gnatum ante ora patris, patrem qui obtruncat ad aras.
Hoc erat, alma parens quod me per tela, per ignis
eripis, ut mediis hostem in penetralibus utque
Ascanium patremque meum iuxtaque Creusam
alterum in alterius mactatos sanguine cernam?
Arma, viri, ferte arma; vocat lux ultima victos.
Reddite me Danais; sinite instaurata revisam
proelia. Numquam omnes hodie moriemur inulti.'

«Hic ferro accingor rursus clipeoque sinistram
insertabam aptans meque extra tecta ferebam.

Ecce autem complexa pedes in limine coniunx
haerebat parvumque patri tendebat Iulum:
'si periturus abis, et nos rape in omnia tecum;
sin aliquam expertus sumptis spem ponis in armis,
hanc primum tutare domum. Cui parvus Iulus,
cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquor?'

«Talia vociferans gemitu tectum omne replebat,
cum subitum dictuque oritur mirabile monstrum.
Namque manus inter maestorumque ora parentum
ecce levis summo de vertice visus Iuli
fundere lumen apex, tactuque innoxia mollis
lambere flamma comas et circum tempora pasci.
Nos pavidi trepidare metu crinemque flagrantem
excutere et sanctos restinguere fontibus ignis.
At pater Anchises oculos ad sidera laetus
extulit et caelo palmas cum voce tetendit:
'Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis,
aspice nos, hoc tantum et, si pietate meremur,
da deinde augurium, pater 'atque haec omina firma'.

«Vix ea fatus erat senior, subitoque fragore
intonuit laevum, et de caelo lapsa per umbras
stella facem ducens multa cum luce cucurrit.
Illam, summa super labentem culmina tecti,
cernimus Idaea claram se condere silva
signantemque vias; tum longo limite sulcus
dat lucem et late circum loca sulpure fumant.
Hic vero victus genitor se tollit ad auras
adfaturque deos et sanctum sidus adorat.
'Iam iam nulla mora est: sequor et, qua ducitis, adsum,
di patrii; servate domum, servate nepotem.

Vestrum hoc augurium vestroque in numine Troia est.
Cedo equidem nec, nate, tibi comes ire recuso.'

* * *

Episodio de Creúsa (705-746).—Para la comprensión de este episodio remitimos a la introducción el título "Creúsa: el presente que desaparece".

Dixerat ille, et iam per moenia clarior ignis
auditur, propiusque aestus incendia volvunt.
'Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae;
ipse subibo umeris, nec me labor iste gravabit;
quo res cumque cadent, unum et commune periclum,
una salus ambobus erit. Mihi parvus Iulus
sit comes, et longe servet vestigia coniunx.
Vos, famuli, quae dicam, animis advertite vestris.
Est urbe egressis tumultus templumque vetustum
desertae Cereris, iuxtaque antiqua cupressus
religione patrum multos servata per annos;
hanc ex diverso sedem veniemus in unam.
Tu, genitor, cape sacra manu patriosque Penatis;
me, bello e tanto digressum et caede recenti,
attrectare nefas, donec me flumine vivo
abluero.'
Haec fatus latos umeros subiectaque colla
veste super fulvique insternor pelle leonis,
succedoque oneri; dextrae se parvus Iulus
implicuit sequiturque patrem non passibus aequis;
pone subit coniunx. Ferimur per opaca locorum,
et me, quem dudum non ulla iniecta movebant
tela neque adverso glomerati ex agmine Grai,

nunc omnes terrent aurae, sonus excitat omnis
suspensum et pariter comitique onerique timentem.

«Iamque propinquabam portis omnemque videbar
evasisse viam, subito cum creber ad auris
visus adesse pedum sonitus, genitorque per umbram
prospiciens, 'nate, exclamat, 'fuge, nate; propinquant;
ardentis clipeos atque aera micantia cerno.'
Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum
confusam eripuit mentem. Namque avia cursu
dum sequor et nota excedo regione viarum.
heu! misero coniux fatone erepta Creusa
substitit, erravitne via seu lassa residit.
incertum; nec post oculis est reddita nostris.
Nec prius amissam respexi animumve reflexi,
quam tumulum antiquae Cereris sedemque sacratam
venimus; hic demum collectis omnibus una
defuit, et comites natumque virumque fefellit.

* * *

Nacimiento de un nuevo héroe (746-final).—La primera dimensión del significado o contenido conceptual nos comunica cómo Eneas "amens", sin juicio, cae en la desesperación al perder a su esposa Creúsa. Esta será la última entrega de Eneas a la hora presente, representada por Creúsa. Creúsa es la hora presente, que está vedada para Eneas; por eso desaparece. Pero la desaparición de Creúsa representa una terrible operación quirúrgica sobre la personalidad de Eneas; en realidad, en este momento Eneas, el Eneas histórico está muriendo, simultáneamente a la desaparición de Creúsa; su desaparición no es sino la agonía de su personalidad histórica. Eneas en esa agonía vuelve en busca de su presente, de su vida flu-

yente. Se comprende que la simple naturaleza humana no pueda soportar esa amputación de la personalidad: como siempre que se encuentra en este trance sobreviene el prodigio, ahora la aparición de la propia Creúsa para llamarle a la inmortalidad, para advertirle que él no tiene presente como los demás mortales. Es en este momento cuando la personalidad histórica de Eneas muere para dar paso al nuevo tipo de héroe. Con la muerte de Creúsa, muere también Eneas, desaparece todo el presente trágico. Ahora empieza la historia de la Promesa· Eneas, el héroe sin presente, Eneas incorporando en su figura el pasado y el futuro, definido como tradición-misión, ha nacido. *Y con este nacimiento han renacido la razón, la luz, el equilibrio; ha nacido la segunda Troya, Roma, y ha nacido el Occidente.*

Quem non incusavi amens hominumque deorumque,
aut quid in eversa vidi crudelius urbe?
Ascanium Anchisenque patrem Teucrosque Penatis
commendo sociis et curva valle recondo;
ipse urbem repeto et cingor fulgentibus armis.
Stat casus renovare omnis omnemque reverti
per Troiam et rursus caput obiectare periclis.
Principio muros obscuraque limina portae,
qua gressum extuleram, repeto et vestigia retro
observata sequor per noctem et lumine lustro;
horror ubique animo, simul ipsa silentia terrent.
Inde domum, si forte pedem, si forte tulisset,
me refero; inruerant Danai et tectum omne tenebant.
Ilicet ignis edax summa ad fastigia vento
volvitur; exsuperant flammae, furit aestus ad auras.
Procedo et Priami sedes arcemque reviso;
et iam porticibus vacuis Iunonis asylo
custodes lecti Phoenix et dirus Ulixes
praedam adservabant. Huc undique troia gaza
incensis erepta adytis, mensaeque deorum

crateresque auro solidi captivaque vestis
congeritur. Pueri et pavidae longo ordine matres
stant circum.
Ausus quin etiam voces iactare per umbram
implevi clamore vias, maestusque Creusam
nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi
Quaerendi et tectis urbis sine fine furenti
infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae
visa mihi ante oculos et nota maior imago.
Obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit.
Tum sic adfari et curas his demere dictis:
'quid tantum insano iuvat indulgere dolori,
o dulcis coniux? non haec sine numine divum
eveniunt; nec te comitem hinc portare Creusam
fas aut ille sinit superi regnator Olympi.
Longa tibi exsilia et vastum maris aequor arandum,
et terram Hesperiam venies, ubi Lydius arva
inter opima virum leni fluit agmine Thybris:
illic res laetae regnumque et regia coniunx
parta tibi; lacrimas dilectae pelle Creusae.
Non ego Myrmidonum sedes Dolopumve superbas
aspiciam aut Grais servitum matribus ibo,
Dardanis et divae Veneris nurus;
sed me magna deum genetrix his detinet oris.
Iamque vale et nati serva communis amorem»
Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit, tenuisque recessit in auras.
Ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra comprensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.
Sic denum socios consumpta nocte reviso.

Atque his ingentem comitum adfluxisse novorum

invenio admirans numerum, matresque virosque,
collectam exsilio pubem, miserabile vulgus.
Undique convenere animis opibusque parati
in quascumque velim pelago deducere terras.
Iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae
ducebatque diem, Danaique obsessa tenebant
limina portarum, nec spes opis ulla dabatur.
Cessi et sublato montis genitore petivi.

LIBRO IV DE LA ENEIDA

El amor y la tragedia de Dido (1-30).—La primera dimensión del significado o contenido conceptual es sencillamente ésta: la reina, la *pulcherrima et infelix Dido*—esos son los calificativos con que Virgilio la define persistentemente—está profundamente dominada por una pasión, el amor, el Amor, además, con nombre propio, pues fue el propio diosecillo travieso, Cupido, quien estuvo en su regazo durante el banquete de agasajo a Eneas, suplantando al hijo de éste, Iulo, e inflamando el corazón de la hermosísima reina (I, 657-722). Dido hace a su hermana la confidencia de su abrasadora pasión entre solemnes juramentos de fidelidad al recuerdo de su difunto esposo Siqueo. Pero la segunda dimensión del significado o contenido psíquico a través del cual Virgilio, mediante su estilo, nos impone su personal análisis de la situación, ocupa el primerísimo plano, convirtiendo esta escena en una pieza estilística y estética de primera categoría: sobre la desdichada Dido está ejerciendo su mortal imperio lo irracional—male sana—, el apetito ciego, que Virgilio como tantas veces en el libro II caracteriza de "caecus"—caeco igni—; la noche del espíritu, la noche de la muerte se apoderan de Dido. Y Dido toma conciencia de esa dulce y dominadora pasión entre sombríos presentimientos; su propia confidencia de amor está envuelta en un nimbo de tragedia. Frente a esos presentimientos y el poderío arrollador de su pasión, Dido se protegerá con la magia de las palabras: su solemne imprecación y sus persistentes testimonios de fidelidad al recuerdo de su difundo marido son una muestra de la función mágica del lenguaje. ¡Débil escudo para su tragedia e inútil dique para el ímpetu de su pasión de amor! Y la escena termina en una explosión de lágrimas que ahogan

las palabras de la *pulcherrima et infelix Dido:* esas lágrimas bastan para borrar sus solemnes juramentos y diluir en ellas el poderío mágico de las palabras. *¿Por qué llora Dido? Por eso, porque todo en Dido es premonición de su tragedia; Dido llora su amor y su destino; las lágrimas de Dido son lágrimas por sí misma y por su amor, por ese amor que sabe será su muerte. Y las lágrimas de Dido lloran también el amor y la tragedia que es la vida de los humanos: por eso hieren para siempre el corazón.* (Véanse las correspondientes introducciones.)

At regina gravi iamdudum saucia cura
volnus alit venis et caeco carpitur igni.
Multa viri virtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore voltus
verbaque, nec placidam membris dat cura quietem.
Postera Phoebea lustrabat lampade terras
umentemque Aurora polo dimoverat umbram,
cum sic unanimam adloquitur male sana sororem:
«Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!
quis novus hic nostris successit sedibus hospes,
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!
Credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum.
Degeneres animos timor arguit. Heu, quibus ille
iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!
Si mihi non animo fixum inmotumque sederet
ne cui me vinclo vellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsan potui succumbere culpae.
Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei
coniugis et sparsos fraterna caede penatis
solus hic inflexit sensus animumque labantem
impulit. Agnosco veteris vestigia flammae.

Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebi noctemque profundam,
ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.
Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum servetque sepulchro.»
Sic effata sinum lacrimis implevit obortis.

* * *

Ana: la pasión de Dido (31-55).—La figura de Ana, la confidente y hermana de Dido, es un emocionante enigma. Si nos atenemos al Contenido conceptual, todo es sencillo: Ana es la hermana querida de Dido en quien ésta vuelca su corazón. Y Ana le responde que no tiene por qué vivir eternamente sola, renunciar al amor, renunciar a los hijos y a la protección de un valeroso marido. Pero ¿por qué esa hermana querida ha estado ausente del banquete, de las horas de gozo y ensueño de Dido, cuando el amor era promesa de felicidad? ¿Por qué emerge de pronto, cuando el amor es presentimiento de muerte? Ese es el enigma de esta figura y de esta escena. La crítica virgiliana había visto la primera parte del enigma, pero no se lo había planteado como tal enigma; en cuanto a la segunda parte, encontraba tan natural y esperada su aparición en este momento, que no requería más explicación. ¿Pues qué cosa más natural que volcar el corazón en una hermana? La respuesta a este enigma nos la da la segunda dimensión del significado o contenido psíquico, la representación personal virgiliana de la realidad expresa en el estilo, que nuestro método de análisis descubre: *Ana no aparece antes simplemente porque antes no existía, y emerge ahora, porque Ana no es sino el eco del deseo de Dido, es el apetito de Dido, hermano de la razón de Dido; por tanto, Ana es Dido misma, la personificación de su apetito pasional en un poético desdoblamiento.* ¡Y Dido en esta hora de angustia pide consejo a su propio apetito! Por eso,

bajo este diálogo late en realidad un monólogo: la respuesta de Ana no es sino la justificación que Dido se ha dado cien veces a sí misma en esa larga noche de sombríos sueños. ¿Cuántas veces no se ha repetido que Eneas es un héroe, hijo de dioses, que la protegerá, que no tiene por qué privarse del amor y de los hijos? *Por eso Ana, la tierna hermana de Dido, inflamará más aún la pasión de Dido, oscurecerá más aún su razón* (v. 54-55) *y la empujará inevitablemente hacia la muerte.*

Anna refert: «O luce magis dilecta sorori,
solane perpetua maerens carpere iuventa,
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?
Id cinerem aut manis credis curare sepultos?
Esto: aegram nulli quondam flexere mariti,
non Lybyae, non ante Tyro; despectus Iarbas
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis
dives alit: placitone etiam pugnabis amori?
nec venit in mentem quorum consederis arvis?
Hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello,
et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis;
hinc deserta siti regio lateque furentes
Barcaei. Quid bella Tyro surgentia dicam
germanique minas?
Dis equidem auspicibus reor et Iunone secunda
hunc cursum Iliacas vento tenuisse carinas.
Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
coniugio tali. ¡Teucrum comitantibus armis
Punica se quantis attollet gloria rebus!
Tu modo posce deos veniam, sacrisque litatis
indulge hospitio causasque innecte morandi,
dum pelago desaevit hiems et aquosus Orion,
quassataeque rates, dum non tractabile caelum»
His dictis impenso animum inflammavit amore
spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem.

Las quejas de Dido (296-330)*.-Eneas, fiel a su destino eterno, a la voz de la razón luminosa que se identifica con el *Fatum*, siguiendo sumiso el mensaje de Júpiter, ha decidido romper con la hora presente, tan dulce y hermosa (Cfr. los títulos "Función del libro II en la Eneida" y "La hora presente destructora"), y abandonar a Dido, a la *pulcherrima et infelix Dido*. Pero no es cosa fácil abandonar a una mujer enamorada y bella. Dido va a dar su batalla. En ella empleará primero las armas femeninas de la queja apasionada: la protesta dolorida (305-14), las lágrimas (314), las muestras de amor dadas (316 y 320), el sacrificio del pudor (322) ahora recordado pero antes olvidado (véase el verso 55), los sombríos presentimientos de muerte (308, 318 y 323) y, por último, la apelación a la compasión en toda la escena, son el repertorio eterno de las grandes enamoradas, que Virgilio dejará incorporado para siempre como obra de arte en los labios de Dido. Y ante estas armas el hombre es siempre muy débil, aunque se llame Eneas. ¿Qué respuesta podía dar, si además estaba enamorado de Dido y con ella se hubiera quedado para vivir y morir como cualquier vulgar mortal? Su contestación es pobre, con la fría dureza del enamorado que huye de un amor que le domina, mientras trata de aparecer sereno: sólo los dioses, los dioses son culpables de este abandono; tengo que seguir sus mandatos, porque mis pasos ya no serán los de un hombre de este mundo. "Deja de herir mi corazón y el tuyo con tus tristes lamentos; no voy tras Italia por mi gusto" (360). Después de esto Dido estallará en una salvaje explosión, se humillará más tarde con nuevas súplicas y, convertida en fantasma de sí misma, se entregará como víctima consumando su tragedia.

---

* Léase en el lugar correspondiente de la introducción, al libro IV la continuación de esta pequeña introducción, allí repetida y ampliada. El presente pasaje aparece sin notas como ejercicio en este lugar, en vez de en el apéndice, teniendo en cuenta la perfecta secuencia que ofrece con los que le preceden.

At regina dolos (quis fallere possit amantem?)
praesensit, motusque excepit prima futuros
omnia tuta timens. Eadem impia Fama furentı
detulit armari classem cursumque parari.
Saevit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur, qualis commotis excita sacris
Thyas, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.
Tandem his Aeneam compellat vocibus ultro:
«Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
Nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?
Quin etiam hiberno moliris sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum,
crudelis? Quid, si non arva aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
Mene fugis? Per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui)
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.
Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?
Quid moror? An mea Pygmalion dum moenia frater
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?
Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset

ante fugam soboles, si quis mihi parvulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta viderer»

LIBRO VII DE LA ENEIDA

ITALIA BELLA (1-35)

La primera dimensión del significado o contenido conceptual nos comunica que los troyanos, después de cumplidos los ritos en honor de la nodriza de Eneas, avanzan a velas desplegadas a lo largo de las costas de Italia, rozando raudos la tierra de Circe, y alcanzan la desembocadura del Tiber al amanecer. Pero el valor de estos versos reside, en la segunda dimensión del significado o contenido psíquico: la tierra, el cielo, el viento, el mar, los dioses, antes hostiles a los troyanos, ahora, al acercarse al final de su destino, se presentan halagadores y amigos para estos hombres que supieron ser dignos de su destino; Italia aparece a sus ojos primero como un feliz presentimiento de felicidad, luego, al pasar ante las costas de Circe, Italia es tierra de misterio y, por último, premio final de los héroes, la belleza: Italia bella los recibe, ofreciéndose a sus ojos en una visión paradisíaca.

Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,
aeternam moriens famam, Caieta, dedisti;
et nunc servat honos sedem tuos ossaque nomen
Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signant.

At pius exsequiis Aeneas rite solutis,
aggere composito tumuli, postquam alta quierunt
aequora, tendit iter velis portumque relinquit.
Adspirant aurae in noctem nec candida cursus

luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.
Proxima circaeae raduntur litora terrae,
dives inaccessos ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat cantu tectisque superbis
urit odoratam nocturna in lumina cedrum,
arguto tenues percurrens pectine telas.
Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
vincla recusantum et sera sub nocte rudentum,
saetigerique sues atque in praesepibus ursi
saevire ac formae magnorum ululare luporum,
quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis
induerat Circe in voltus ac terga ferarum.
Quae ne monstra pii paterentur talia Troes
delati in portus neu litora dira subirent,
Neptunus ventis implevit vela secundis
atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit.

Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis,
cum venti posuere omnisque repente resedit
flatus et in lento luctantur marmore tonsae.
Atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit. Hunc inter fluvio Tiberinus amoeno
verticibus rapidis et multa flavus harena
in mare prorumpit. Variae circumque supraque
adsuetae ripis volucres et fluminis alveo
aethera mulcebant cantu lucoque volabant.
Flectere iter terraeque advertere proras
imperat et laetus fluvio succedit opaco.

* * *

TURNO (783-803)

Turno, el espectáculo grandioso e inesencial.—Con la aparición de Turno se cierra el desfile de los guerreros itálicos propiamente dichos. Virgilio añadirá todavía un epílogo lleno de gracia y belleza, el de la doncella guerrera Camila al frente de los Volscos. El contenido conceptual nos comunica que Turno, personaje de arrogante figura y ascendencia divina, aparece al frente de sus huestes ataviado con extraordinarios arreos marciales. Pero es el contenido psíquico o segunda dimensión del significado lo verdaderamente valioso, que desborda al contenido conceptual: toda la unidad de significación es una apelación a la fantasía, trasponiendo a imágenes visuales incluso las auditivas; no le importa aquí a Virgilio qué es Turno, sino cómo aparece, cómo lo vemos. *Turno es definido inesencialmente en las notas de grandiosidad y espectacularidad terrible, en una visión que solamente tendría exacta traducción en la técnica del cinerama actual, presentándolo como digno rival y oponente de Eneas.* (Véase la introducción.)

Ipse inter primos praestanti corpore Turnus
vertitur arma tenens et toto vertice supra est.
Cui triplici crinita iuba galea alta Chimeram
sustinet Aetnaeos efflantem faucibus ignis;
tam magis illa fremens et tristibus effera flammis,
quam magis effuso crudescunt sanguine pugnae.
At levem clipeum sublatis cornibus Io
auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos,
argumentum ingens, et custos virginis Argus
caelataque amnem fundens pater Inachus urna.
Insequitur nimbus peditum clipeataque totis
agmina densentur campis, Argivaque pubes
Auruncaeque manus, Rutuli veteresque Sicani
et Sacranae acies et picti scuta Labici;

qui saltus, Tiberine, tuos sacrumque Numici
litus arant Rutulosque exercent vomere collis
Circaeumque iugum, quis Iuppiter Anxurus arvis
praesidet et viridi gaudens Feronia luco;
qua Saturae iacet atra palus gelidusque per imas
quaerit iter vallis atque in mare conditur Ufens.

* * *

Camila, la alada belleza, el soplo virginal.—Dos notas opuestas del contenido conceptual ascienden al primer plano: lo guerrero, lo masculino de la virgen estéril, frente a lo femenino de la doncella, toda ella alada belleza. Rápido es el viento, pero más ágiles son las "celeris plantas" de esa "dura bellatrix"; tiernas son las espigas, pero más liviano es peso de la "dura virgo" que las sobrevuela; blanda es el agua del mar, pero más leve el peso de Camila caminando sobre la cresta de las olas. Y la virginidad de Camila, la morbidez de sus "levis humeros" no es sino la feminidad frustrada en la "dura bellatrix".

Camila es un soplo de seducción y belleza, es la gracia alada del arte helénico, incorporada en esta hija de Ausonia. Y por eso en la escena segunda desaparece la "bellatrix" y no queda más que la gracia femenina de las Dianas helénicas, objeto de la mirada de toda la juventud y de la admiración de las matronas. Camila es la encarnación de la belleza y el coraje: mujer y guerrera, pero antes que nada belleza y mujer. *Y es con este soplo de gracia, canto a la eterna seducción femenina, como cierra Virgilio el desfile de los rudos guerreros itálicos.*

Hos super advenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentis aere catervas,
bellatrix, non illa colo calathisve Minervae

femineas adsueta manus, sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos.
Illa vel intactae segetis per summa volaret
gramina nec teneras cursu laesisset aristas,
vel mare per medium fluctu suspensa tumenti
ferret iter, celeris nec tingueret aequore plantas.
Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus
turbaque miratur matrum et prospectat euntem
attonitis inhians animis, ut regius ostro
velet honos levis umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram
et pastoralem praefixa cuspide myrtum.

LIBRO VIII DE LA ENEIDA

EVANDRO CUENTA A ENEAS

LA VICTORIA DE HERCULES SOBRE CACO (184-275)

Hércules, el héroe benefactor (184-192).—La primera dimensión del significado o contenido conceptual nos dice que después de haber comido, Evandro toma la palabra para hablar a Eneas del origen del culto a Hércules. El héroe tirintio salvó aquellas regiones de los mayores peligros y como testigo de su hazaña se ofrece a la vista de los troyanos un lugar abrupto y pedregoso, escenario de la lucha. Pero es la segunda dimensión o contenido psíquico lo que ocupa el primer plano: la justificación por parte de Evandro del olvido de los antiguos dioses para rendir homenaje a un héroe terrestre, Hércules. Para ello llama la atención sobre los crueles peligros de los que se han visto salvados y señala el abrupto paisaje, escenario de la lucha, que se ofrece a su vista. Es un incentivo también para atraer la atención sobre la narración que a continuación inicia.

Postquam exempta fames et amor compressus edendi,
Evandrus ait: «Non haec sollemnia nobis,
has ex more dapes, hanc tanti numinis aram
vana superstitio veterumque ignara deorum
imposuit: saevis, hospes Troiane, periclis
servati facimus meritosque novamus honores.

Iam primum saxis suspensam hanc aspice rupem,
disiectae procul ut moles desertaque montis
stat domus et scopuli ingentem traxere ruinam.

* * *

Descripción de la cueva del monstruo Caco y de su robo (v. 193-218).— Evandro cuenta a Eneas las condiciones en que se encontraba la gruta del monstruo y el refinamiento de su crueldad. La llegada de Hércules a sus regiones conduciendo una vacada. La estratagema de Caco al robarle los toros arrastrándolos por la cola hasta la gruta para no dejar huellas. La denuncia del robo por el mugido de la ternera en respuesta a las quejas de los bueyes mientras dejaban aquellos parajes. *Esta escena se desarrolla en un violento claroscuro: tenebrismo en la descripción de la cueva, crueldad del monstruo y ferocidad de aspecto. Luminosidad en la pintura de la presentación victoriosa del héroe de la historia.* Por último, siguiendo la técnica de contrastes, la perfidia del engaño de Caco descubierta por un azar.

Hic spelunca fuit vasto summota recessu
semihominis Caci facies quam dira tegebat,
solis inaccessam radiis; semperque recenti
caede tepebat humus foribusque adfixa superbis
ora virum tristi pendebant pallida tabo.
Huic monstro Volcanus erat pater: illius atros
ore vomens ignis magna se mole ferebat.
Attulit et nobis aliquando optantibus aetas
auxilium adventumque dei. Nam maximus ultor
tergemini nece Geryonae spoliisque superbus
Alcides erat taurosque hac victor agebat

ingentis, vallemque boves amnemque tenebant.
At furiis Caci mens effera, ne quid inausum
aut intractatum scelerisve dolive fuisset,
quattuor a stabulis praestanti corpore tauros
avertit, totidem forma superante iuvencas.
Atque hos, ne qua forent pedibus vestigia rectis,
cauda in speluncam tractos versisque viarum
indiciis raptos saxo occultabat opaco.
Quaerenti nulla ad speluncam signa ferebant.
Interea, cum iam stabulis saturata moveret
Amphitryoniades armenta abitumque pararet,
discessu mugire boves atque omne querellis
impleri nemus et colles clamore relinqui.
Reddidit una boum vocem vastoque sub antro
mugiit et Caci spem custodita fefellit.

* * *

VENGANZA DE HERCULES

Alcides echa mano a la clava y se lanza en persecución de Caco que se oculta rápido en su gruta. Nuestro héroe intenta encontrar en vano una entrada a la cueva. La solución la halla en una aguzada roca que se alzaba a la espalda del escondrijo del monstruo que, arrancada, descubre los interiores de la cueva donde se agita empavorecido Caco, vomitando fuegos de su boca. Hércules se apresta a la lucha ahogándole entre sus brazos. Por último, el poeta nos describe el aspecto horrible del monstruo tras su muerte.

Toda la escena es una exaltación del poder y la fuerza de la luz y del

bien, frente a la debilidad del mal, asociado a la oscuridad irracional. Quizá los contemporáneos vieran también una exaltación de Augusto, asociado a Hércules (219-267).

Hic vero Alcidae furiis exarserat atro
felle dolor, rapit arma manu nodisque gravatum
robur et aerii cursu petit ardua montis.
Tum primum nostri Cacum videre timentem
turbátumque oculis; fugit ilicet ocior Euro
speluncamque petiit, pedibus timor addidit alas.
Ut sese inclusit ruptisque inmane catenis
deiecit saxum, ferro quod et arte paterna
pendebat, fultosque emuniit obice postis,
ecce furens animis aderat Tirynthius omnemque
accessum lustrans huc ora ferebat et illuc
dentibus infrendens. Ter totum fervidus ira
lustrat Aventini montem, ter saxea temptat
limina nequiquam, ter fessus valle resedit.
Stabat acuta silex praecisis undique saxis
speluncae dorso insurgens, altissima visu,
dirarum nidis domus opportuna volucrum.
Hanc, ut prona iugo laevom incumbebat ad amnem,
dexter in adversum nitens concussit et imis
avolsam solvit radicibus, inde repente
impulit; impulsu quo maximus intonat aether,
dissultant ripae refluitque exterritus amnis.
At specus et Caci detecta apparuit ingens
regia et umbrosae penitus patuere cavernae,
non secus ac si qua penitus vi terra dehiscens
infernas reseret sedes et regna recludat
pallida, diis invisa, superque inmane barathrum
cernatur, trepident inmisso lumine Manes.

Ergo insperata deprensum luce repente
inclusumque cavo saxo atque insueta rudentem
desuper Alcides telis premit omniaque arma
advocat et ramis vastisque molaribus instat.
Ille autem (neque enim fuga iam super ulla pericli)
faucibus ingentem fumum (mirabile dictu)
evomit involvitque domum caligine caeca,
prospectum eripiens oculis, glomeratque sub antro
fumiferam noctem commixtis igne tenebris.
Non tulit Alcides animis seque ipse per ignem
praecipiti iecit saltu, qua plurimus undam
fumus agit nebulaque ingens specus aestuat atra.
Hic Cacum in tenebris incendia vana vomentem
corripit in nodum complexus et angit inhaerens
elisos oculos et siccum sanguine guttur.
Panditur extenplo foribus domus atra revolsis
abstractaeque boves abiurataeque rapinae
caelo ostenduntur pedibusque informe cadaver
protrahitur. Nequeunt expleri corda tuendo
terribilis oculos vultum villosaque saetis
pectora semiferi atque extinctos faucibus ignis.

* * *

Tradición del culto a Hércules. Exhortación final.— Finalmente, Evandro nos habla del instaurador del culto y de su tradición. Acaba con una exhortación a los jóvenes a ceñirse fronda y libar en honor del dios.

Ex illo celebratus honos, laetique minores
servavere diem, primusque Potitius auctor,

et domus Herculei custos Pinaria sacri.
Hanc aram luco statuit, quae maxima semper
dicetur nobis et erit quae maxima semper.
Quare agite, o iuvenes, tantarum in munere laudum
cingite fronde comas et pocula porgite dextris
communenque vocate deum et date vina volentes.


FALTA LA PÁGINA 241

Hazañas de Niso y Euríalo.—Tras la acertada advertencia anterior, Niso se lanza espada en mano al ataque de los principales jefes rútulos. Virgilio ironiza a propósito de la muerte del augur Ramnete. Tiñe de melancolía la evocación de la del joven Serrano. A continuación compara a Niso con el león asolador de apriscos. Comienza la enumeración de los asesinatos de Euríalo que recaen primero sobre tropa desconocida. Crudeza en la descripción de la muerte de Reto. Nueva advertencia de Niso ante la luz que se avecina, fatal si descubre sus hazañas. Euríalo se apodera del collar y tahalí de Ramnete y del yelmo de Mesapo.

Sic memorat vocemque premit, simul ense superbum
Rhamnetem adgreditur, qui forte tapetibus altis
exstructus toto proflabat pectore somnum,
rex idem et regi Turno gratissimus augur,
sed non augurio potuit depellere pestem.
Tris iuxta famulos temere inter tela iacentis
armigerumque Remi premit aurigamque sub ipsis
nactus equis ferroque secat pendentia colla;
tum caput ipsi aufert domino truncumque relinquit
sanguine singultantem: atro tepefacta cruore
terra torique madent. Nec non Lamyrumque Lamumque
et iuvenem Serranum, illa qui plurima nocte
luserat, insignis facie, multoque iacebat
membra deo victus; felix, si protinus illum
aequasset nocti ludum in lucemque tulisset.
Impastus ceu plena leo per ovilia turbans,
(suadet enim vesana fames), manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento.

Nec minor Euryali caedes; incensus et ipse
perfurit ac multam in medio sine nomine plebem,

Fadumque Herbesumque subit Rhoetumque Abarimque
ignaros; Rhoetum vigilantem et cuncta videntem,
sed magnum metuens se post cratera tegebat:
pectore in adverso totum cui comminus ensem
condidit adsurgenti et multa morte recepit.
Purpuream vomit ille animam et cum sanguine mixta
vina refert moriens; hic furto fervidus instat.
Iamque ad Messapi socios tendebat; ibi ignem
deficere extremum et religatos rite videbat
carpere gramen equos, breviter cum talia Nisus
(sensit enim nimia caede atque cupidine ferri):
«absistamus» ait, «nam lux inimica propinquat.
Poenarum exhaustum satis est, via facta per hostis.»
Multa virum solido argento perfecta relinquunt
armaque craterasque simul pulchrosque tapetas.
Euryalus phaleras Rhamnetis et aurea bullis
cingula, Tiburti Remulo ditissimus olim
quae mittit dona hospitio cum iungeret absens
Caedicus (ille suo moriens dat habere nepoti;
post mortem bello Rutuli pugnaque potiti),
haec rapit atque umeris nequiquam fortibus aptat.
Tum galeam Messapi habilem cristisque decoram
induit. Excedunt castris et tuta capessunt.

* * *

Niso y Eurialo descubiertos. Su muerte.—Un escuadrón de caballería descubre a los dos fugitivos delatados al reflejarse la luz de la luna sobre el yelmo que lleva Eurialo. Un intrincado bosque los acoge en donde se pierden uno del otro. Estupor de Niso al verse lejos de su amigo y dolor al encontrarle prisionero de los rútulos. Invocación a Diana de Niso que es-



FALTAN LAS PÁGINAS 244-245

ibat in Euryalum. Tum vero exterritus, amens,
conclamat Nisus nec se celare tenebris
amplius aut tantum potuit perferre dolorem:
«Me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum,
o Rutuli! mea fraus omnis, nihil iste nec ausus
nec potuit; caelum hoc et conscia sidera testor;
tantum infelicem nimium dilexit amicum.»
Talia dicta dabat, sed viribus ensis adactus
transabiit costas et candida pectora rumpit.
Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
it cruor inque umeros cervix conlapsa recumbit:
purpureus veluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassove papavera collo
demisere caput, pluvia cum forte gravatur.
At Nisus ruit in medios solumque per omnis
Volcentem petit, in solo Volcente moratur;
quem circum glomerati hostes hic comminus atque
[hinc
proturbant. Instat non setius ac rotat ensem
fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore
condidit adverso et moriens animam abstulit hosti.
Tum super exanimum sese proiecit amicum
confossus, placidaque ibi demum morte quievit

* * *

Profecía virgiliana.—Si algo pueden sus versos, el recuerdo de estos dos jóvenes existirá mientras exista el imperio romano. Profecía que se ve sobradamente cumplida hoy cuando es posible que los jóvenes de hoy gusten de sus aventuras.

Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,
nulla dies umquam memori vos eximet aevo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet imperiumque pater Romanus habebit.



FALTAN LAS PÁGINAS 248-249

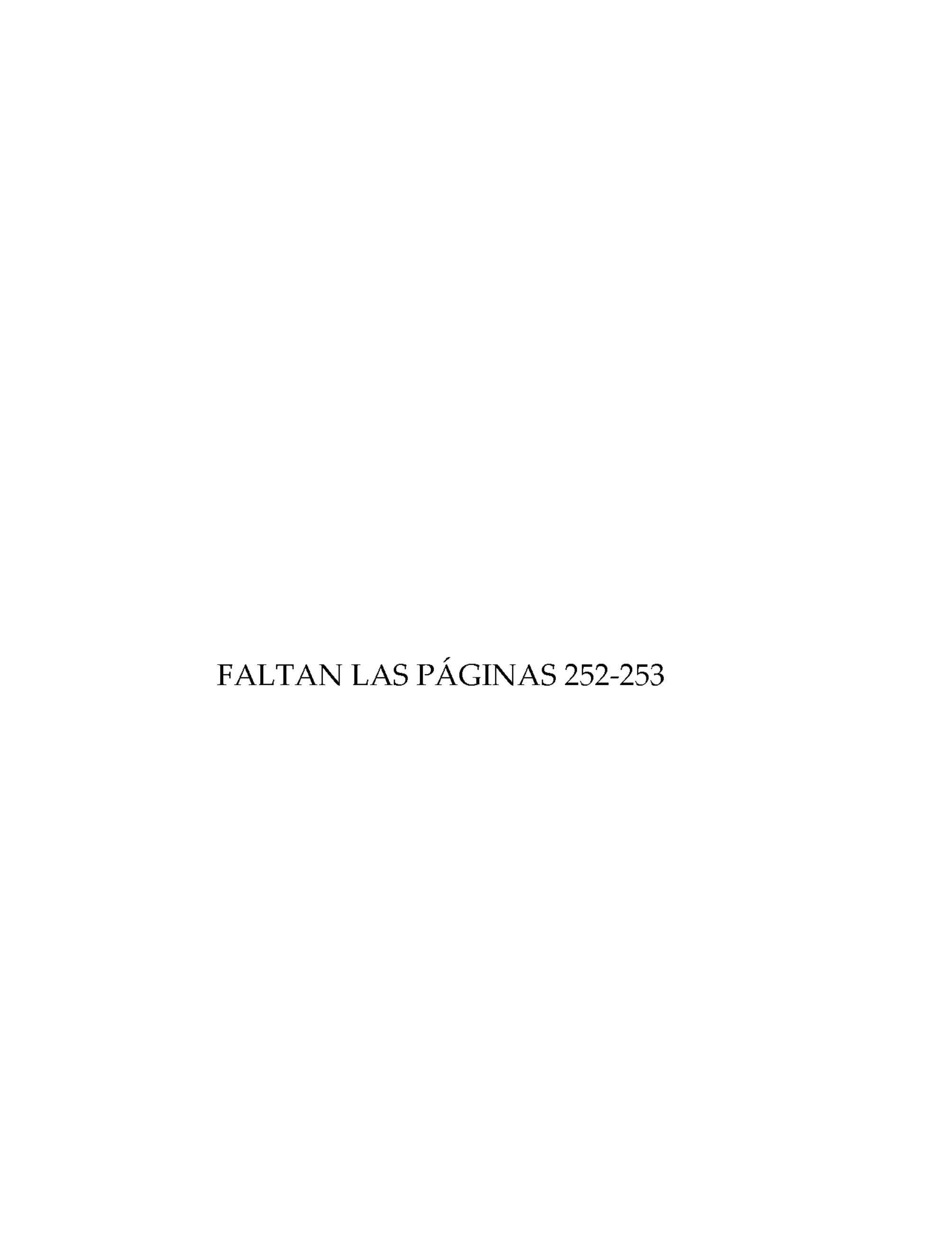
quaesitor Minos urnam movet; ille silentum
conciliumque vocat, vitasque et crimina discit.
Proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum
insontes peperere manu lucemque perosi
proiecere animas. Quam vellent aethere in alto
nunc et pauperiem et duros perferre labores!
Fas obstat tristisque palus inamabilis undae
alligat et noviens Styx interfusa coercet.

Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
Lugentes Campi; sic illos nomine dicunt.
Hic, quos durus amor crudeli tabe peredit,
secreti celant calles et myrtea circum
silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.
His Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylen,
crudelis nati monstrantem volnera, cernit,
Evadnenque et Pasiphaën; his Laodamia
it comes et iuvenis quondam, nunc femina, Caeneus
rursus et in veterem fato revoluta figuram.
Inter quas Phoenissa recens a volnere Dido
errabat silva in magna, quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est:
«Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat exstinctam, ferroque extrema secutam?
funeris heu! tibi causa fui? per sidera iuro,
per superos, et si qua fides tellure sub ima est,
invitus, regina, tuo de litore cessi.
Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
imperiis egere suis; nec credere quivi

hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro.
Quem fugis? extremum fato, quod te adloquor, hoc est.»
Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto voltum sermone movetur,
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
Tandem corripuit sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.
Nec minus Aeneas, casu concussus iniquo,
prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.

Inde datum molitur iter. Iamque arva tenebant
ultima, qua bello clari secreta frequentant.
Hic illi occurrit Tydeus, hic inclutus armis
Parthenopaeus et Adrasti pallentis imago,
hic multum fleti ad superos belloque caduci
Dardanidae, quos ille omnis longo ordine cernens
ingemuit, Glaucumque Medontaque Thersilochumque,
tris Antenoridas, Cererique sacrum Polyboeten,
Idaeumque etiam currus, etiam arma tenentem.
Circumstant animae dextra laevaque frequentes;
nec vidisse semel satis est; iuvat usque morari
et conferre gradum et veniendi discere causas.
At Danaum proceres Agamemnoniaeque phalanges,
ut videre virum fulgentiaque arma per umbras,
ingenti trepidare metu: pars vertere terga,
ceu quondam petiere rates; pars tollere vocem
exiguam: inceptus clamor frustratur hiantis.

Atque hic Priamiden laniatum corpore toto
Deiphobum vidit, lacerum crudeliter ora,



FALTAN LAS PÁGINAS 252-253

Constitit Aeneas strepituque exterritus haesit.
«Quae scelerum facies? o virgo, effare: quibusve
urgentur poenis? quis tantus plangor ad auras?»
Tum vates sic orsa loqui: «dux inclute Teucrum,
nulli fas casto sceleratum insistere limen;
sed me cum lucis Hecate praefecit Avernis,
ipsa deum poenas docuit perque omnia duxit.
Gnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna
castigatque auditque dolos subigitque fateri,
quae quis apud superos, furto laetatus inani,
distulit in seram commissa piacula mortem.
Continuo sontis ultrix accincta flagello
Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra
intentans anguis vocat agmina saeva sororum.
Tum demum horrisono stridentes cardine sacrae
panduntur portae. Cernis, custodia qualis
vestibulo sedeat, facies quae limina servet?
Quinquaginta atris immanis hiatibus Hydra
saevior intus habet sedem. Tum- Tartarus ipse
bis patet in praeceps tantum tenditque sub umbras,
quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum.
Hic genus antiquum Terrae, Titania pubes,
fulmine deiecti fundo volvuntur in imo.
Hic et Aloidas geminos immania vidi
corpora, qui manibus magnum rescindere caelum
adgressi superisque Iovem detrudere regnis.
Vidi et crudelis dantem Salmonae poenas,
dum flammas Iovis et sonitus imitatur Olympi.
Quattuor hic invectus equis et lampada quassans
per Graium populos mediaeque per Elidis urbem
ibat ovans, divumque sibi poscebat honorem,
demens, qui nimbos et non imitabile fulmen
aere et cornipedum pulsu simularet equorum.

At pater omnipotens densa inter nubila telum
contorsit, non ille faces nes fumea taedis
lumina, praecipitemque immani turbine adegit.
Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum,
cernere erat, per tota novem cui iugera corpus
porrigitur, rostroque immanis voltur obunco
immortale iecur tondens fecundaque poenis
viscera, rimaturque epulis, habitatque sub alto
pectore, nec fibris requies datur ulla renatis.
Quid memorem Lapithas, Ixïona Pirithoumque
quos super atra silex iam iam lapsura cadentique
imminet adsimilis? Lucent genialibus altis
aurea fulcra toris, epulaeque ante ora paratae
regifico luxu; Furiarum maxima iuxta
accubat et manibus prohibet contingere mensas,
exsurgitque facem attollens atque intonat ore.

Hic quibus invisi fratres, dum vita manebat,
pulsatusve parens, et fraus innexa clienti,
aut qui divitiis soli incubuere repertis
nec partem posuere suis (quae maxima turba est),
quique ob adulterium caesi, quique arma secuti
impia nec veriti dominorum fallere dextras,
inclusi poenam exspectant. Ne quaere doceri,
quam poenam, aut quae forma viros fortunave mersit.
Saxum ingens volvunt alii, radiisque rotarum
districti pendent; sedet aeternumque sedebit
infelix Treseus; Phlegyasque miserrimus omnis
admonet et magna testatur voce per umbras:
'Discite iustitiam moniti et non temnere divos.'
Vendidit hic auro patriam dominumque potentem
imposuit; fixit leges pretio atque refixit;

LIBRO XII

La muerte de Turno.— El caudillo de los Rútulos, el oponente de Eneas, siente a su alrededor el ala negra de la muerte: Turno va a morir, víctima sacrificada al destino de Eneas; Turno lo sabe; se siente abandonado por los dioses y vacila. Eneas le interpela, le acosa en el combate final. "No es tu borbotón de improperios lo que me aterra, o cruel; son los dioses los que me espantan, es Júpiter mi enemigo". Con lo que Turno toma clara conciencia de su destino y lo expresa publicamente. He aquí el final del duelo entre los dos héroes y la muerte de Turno con que se cierra la *Eneida:*

Cunctanti telum Aeneas fatale coruscat,
sortitus fortunam oculis, et corpore toto
eminus intorquet. Murali concita nunquam
tormento sic saxa fremunt nec fulmine tanti
dissultant crepitus. Volat atri turbinis instar
exitium dirum hasta ferens orasque recludit
loricae et clipei extremos septemplicis orbis:
per medium stridens transit femur. Incidit ictus
ingens ad terram duplicato poplite Turnus.
Consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit
mons circum et vocem late nemora alta remittunt.
Ille humilis supplexque oculos dextramque precantem
protendens «equidem merui nec deprecor» inquit;
utere sorte tua. Miseri te si qua parentis
tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis

Anchises genitor) Dauni miserere senectae
et me, seu corpus spoliatum lumine mavis,
redde meis. Vicisti et victum tendere palmas
Ausonii videre; tua est Lavinia coniunx,
ulterius ne tende odiis». Stetit acer in armis
Aeneas volvens oculos dextramque repressit;
et iam iamque magis cunctantem flectere sermo
coeperat, infelix umero cum apparuit alto
balteus et notis fulserunt cingula bullis
Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus
straverat atque umeris inimicum insigne gerebat.
Ille, oculis postquam saevi monimenta doloris
exuviasque hausit, furiis accensus et ira
terribilis: «tune hic spoliis indute meorum
eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit»
Hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit
fervidus. Ast illi solvuntur frigore membra
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

* * *

COMENTARIO

LIBRO I

1-7. *Arma:* "las proezas". *Troiae ab oris:* complemento de "venit profugus". *Profugus:* predicativo. *Fato:* "el destino", la palabra eterna que gobierna en el universo (véase el capítulo *Fatum). Lavinia:* por sinécesis las cuatro sílabas se reducen a tres: "Lavinjaque". Lavinium era la ciudad de los laurentinos y del rey Latino, anterior por tanto a la llegada de Eneas, que ha sido identificada por J. Carcopino en su libro "Virgilio y los orígenes de Ostia". Ya en tiempos de Virgilio no había más que restos aureolados de leyendas. *Italiam... Laviniaque litora:* dos acusativos de lugar mayor hacia donde sin las preposiciones "ad" o "in", contrariamente a la norma de la prosa clásica. Es una libertad de uso que aprovechan ampliamente los poetas. *Ille:* se refiere al sujeto de "venit", al "virum qui", es decir, a Eneas, que no es mencionado explícitamente hasta el verso 92; *ille* tiene aquí un alto valor enfático, derivado de las convergencias en que el pronombre aparece usado. *Multum:* "durante largo tiempo" o simplemente "muy, intensamente", pues tiene valor intensivo junto a "iactatus", a quien va referido como acusativo adverbial. *Et... et:* "no sólo... sino también", o traducir simplemente el segundo "et". *Alto:* entiéndase "mari". *Vi superum:* "el poder de las divinidades"; "superum", antigua forma de genitivo en -um de la segunda declinación, única usada en esta palabra. *Memorem:* "rencorosa", referido a "iram". *Dum conderet... inferretque:* dum tercero con subjuntivo propio: "hasta tanto que fundara... llevara", poniendo de relieve la larga expectativa de Eneas. *Latio:* dativo de dirección en vez de acusativo con "in". Véase notal al II, 36.

Deos: son lo Penates troyanos. *Albani patres:* son los reyes de Alba. Véase el capítulo "Desde Troya a Italia".

1-7. *Caracterización estilística.*—Vamos a ofrecer ahora en estas escenas una veintena de paradigmas de análisis del estilo, de la originalidad virgiliana, conforme a nuestro método y los principios que hemos enunciado brevemente en el capítulo "Estilo".

En el plano del significante nos encontramos con que ni el *estrato fónico* ni el *rítmico* aparecen fenómenos que subrayar. En esta pequeña unidad de significación es en los estratos de léxico y de la construcción donde nos encontramos con hechos de lengua que tienen un valor significativo especial, que adquieren la categoría de recursos estilísticos al quedar situados en convergencia con otros estratos y ellos entre sí. En el *estrato de la construcción* aparece, en primer lugar, un período de siete versos, extensión nada virgiliana (Cfr. la explicación en la introducción). El verso 1 entra por un primer miembro que llega hasta "cano", seguido de un segundo miembro creciente "Troiae qui primus ab oris", conforme al principio de los "miembros crecientes" (De Groot Mnemosyne, p. 106, 1935), principio que aparece ejemplificado en esta misma introducción en "dum conderet urbem/inferretque deos Latio", "genus Latinum/Albanique patres/atque altae moenia Romae". En virtud de esta construcción, los versos se encabalgan unos sobre otros. *Los estratos de la construcción y léxico-rítmico* se combinan en las siguientes convergencias: 1.°, dos palabras en colocación preeminente absoluta: "arma" primera palabra del poema, y "Romae", palabra final de la introducción: las proezas de un hombre y Roma, eso es el poema. 2.°, las palabras en que se hace alusión a ese hombre de modo insistente, ocupan un lugar preeminente relativo subrayado por el ritmo: están situadas en la cesura, y son "profugus, passus, ille"; los dos primeros cierran miembro y "profugus" es además predicativo, por lo tanto, concurre a reforzar su valor el estrato sintáctico; a su vez, "qui primus" y "iactatus" tienen función léxica insistente. Resulta así que el nombre de Eneas no está presente, pero su figura es la central de estos versos: su alusión ha sido recogida cinco veces en siete versos, a través de

variantes léxicas reforzadas por una sabia combinación de estrato rítmico y de la construcción, en "qui primus, profugus, iactatus, passus, unde = ex quo"; y la palabra potenciada por estas convergencias es "ille", centro de referencia de las mismas.

¿Qué valor tiene todo esto en el plano del significado? Como suele ocurrir cuando el papel fundamental lo desempeñan los estratos léxico y de la construcción, se da la relación a), b) (Cfr. "Estilo". punto 4.º), entre los tres escalones o dimensiones del plano del significado: la primera dimensión del significado, el contenido conceptual, las hazañas y avatares del hombre que fundó Roma, queda subrayada y en gran medida desbordada por el *contenido psíquico:* la definición de las calidades humanas, del temple de quien realizó tal empresa: Eneas es un fugitivo (profugus), muy zarandeado por el destino (multum iactatus), muy probado por el sufrimiento (multa passus). Justamente a la hora de su amor y de su tragedia, Dido recordará de Eneas el "iactatus" (Cfr. IV, 14). Con lo cual esta introducción se convierte en una introducción a la vida individual de los hombres y de los pueblos; a través de ella Virgilio nos envía su mensaje: *sólo quien es capaz de aguantar el destierro, el infortunio, el dolor y de sobreponerse a ellos con las "proezas" de su brazo y de su espíritu, sólo ése fundará su propia Roma perdurable, es decir, realizará su destino y logrará la plenitud de su personalidad humana.*

Es, pues, una hermosa introducción, una introducción sabia, erudita, compleja bajo su aparente sencillez. Virgilio ha triunfado sabiamente de difíciles escollos: la tradición épica, la Retórica, la intrínseca dificultad del comienzo de un gran poema, se conjuraban contra su arte paradójicamente para ayudarle a empezar; en medio de todos esos escollos ha sabido definir con una pincelada propia el arquetipo humano de Roma y Occidente. Por eso, aunque para ser una gran pieza artística le falta lo que le sobra, contenido y sabiduría, demasiadas noticias en primer plano, demasiada tradición sabiamente organizada, merece nuestra veneración; aprendámosla con amor: es un mensaje eterno para los hombres y los pueblos de Occidente.

50-52. *Flammato:* véase la introducción al libro I "Los grandes elementos básicos del poema". *Nimborum:* palabra poética.

52-54. *Aeoliam:* la residencia de Eolo, señor de los vientos. *Vasto:* arcaísmo poético. *Antro:* palabra poética por "specus". *Sonoras:* palabra poética. *Vinclis et carcere:* "con cadenas y con prisión". No hay que ver propiamente una endíadis, pues Virgilio precisamente lo que pretende es emitir dos conceptos para poner de manifiesto cómo la brutal rebeldía de los vientos está compensada con una disciplina de hierro. Por cierto que en la descripción de la tormenta sigue el modo de la *Odisea* sobre todo el libro V. Pero los vientos que visitó Ulises eran mucho más mansos y su señor un Eolo patriarcal.

55-57. *Celsa arce:* "en lo alto de su fortaleza" "Celsa" es palabra poética. *Iras:* "sus explosiones".

58-59. *Ni faciat... ferant... verrant:* potenciales por irreales, en lugar de "faceret... ferrent... verrerent". Son el término no caracterizado de la oposición modal irreal/potencial usados con valor indiferente a la noción básica. Cfr. la explicación en II, 599-600. *Quippe:* "de seguro". La inversión de "quippe" es normal en Virgilio. *Rapidi:* Como en I, 117 con sentido activo, como si dijera "rapientes". Es este un uso característico virgiliano; *Auras:* palabra poética.

60-63. *Omnipotens:* compuesto poético procedente de la lengua religiosa. *Molemque et montis altos:* puede ser un ejemplo de endíadis; pero el polisíndeton y el paralelismo con "vinclis y carcere" prueban una vez más el propósito virgiliano de poner de manifiesto el poder de Eolo, representante de la disciplina creadora y la ley, frente a la fuerza ciega y brutal de los vientos. *Foedere certo:* "conforme a un pacto immutable". *Iussus:* "según las órdenes recibidas". Se refiere a "qui". *Dare laxas:* "laxare". "Dare" reúne en sí dos raíces indoeuropeas, "dar" y "poner, colocar". El verbo en latín es trivial y de uso coloquial. Virgilio podría haberlo eludido, pero en vez de ello lo convierte en una de sus palabras favoritas, que aparece en

cada libro 20 ó 30 veces; para ello, la enriquece de variados sentidos, cuyo denominador común podría ser: "poner a una cosa en disposición de ser útil para algo" (Cfr. W. F. Jackson Knikht, op. cit. pág. 262). Este pasaje es una repetición innecesaria al menos, sino desafortunada, de los versos que preceden.

50-63. *Caracterización estilística.*—En esta unidad de significación Virgilio sitúa frente a frente a *Los Vientos y Eolo*: la fuerza bruta y ciega frente a la disciplina y la ley. Los vientos están vistos por el poeta como una turbulenta y brutal horda reducida a disciplinado ejército bajo la mano de hierro de su jefe militar, Eolo. El paternal Eolo homérico ha renacido transformado en un solemne magistrado romano en el análisis lingüístico de nuestro poeta. Mas procedamos al estudio del plano del significante:

He aquí las realizaciones de habla que adquieren relevancia, quedando definidos como "hechos de estilo", con la expresividad garantizada al aparecer integrados en un sistema de convergencias:

1. En el estrato fónico las aliteraciones "f-eta, f-urentibus; i-lli, in-dignantes; m-agno, m-urmure, m-ontis; A-eolus, a-antro; A-eolus; a-rce; m-etuens, m-olemque et m-ontis; in-super im-posuit". Y completando las aliteraciones, aparecen las resonancias nasales que dominan íntegramente los versos 53 y 55; y en contraste con ellas el golpeo de las dentales sordas del 53: "tan-tis-tem-ta-tes".

2. En el estrato de la construcción señalaremos como las palabras que definen la actitud de los vientos están reforzadas, en primer lugar, por las anteriores aliteraciones, pero con frecuencia por su colocación en lugar preminente; tal es el caso de "furentibus"; "luctantis ventos tempestatesque sonoras" construidos en quiasmo; "indignantes"; "murmure" en el axis métrico, donde coinciden la aliteración, la colocación y el ritmo; "fremunt" en cesura; "iras" situada en la posición final del verso. Y por lo que se refiere a Eolo, notemos la colocación en el axis métrico-rítmico en "Aeolus antro" y "Aeolus arce" para definir su posición; para definir sus medios

de ejecución "vinclis et carcere", "molenque montis" posibles endíadis y, en todo caso, insistencias de carácter impresivo, con las que el poeta nos llama la atención sobre el poder de Eolo; para definir su actitud "celsa sedet arce", "sceptra tenens"; y su norma y conducta vienen caracterizadas en los términos "mollire, temperare, scire, certo foedere".

3. En el estrato rítmico-métrico tenemos: las dos parejas de versos en donde se define la actitud anárquica y brutal de los vientos, los versos 53 y 55, que son de ritmo espondáico y heterodinos, seguidos de los versos 54 y 56, respectivamente, de ritmo equilibrado, en los que se define la actitud de Eolo.

¿Qué valor tienen todas estas convergencias en el plano del significado? En los términos de nuestra Estilística diremos que el Contenido conceptual queda desbordado por el Contenido psíquico: la descripción de la caverna de Eolo queda definida en las contrapuestas actitudes de los vientos que la habitan y su rey, Eolo, que la gobierna. Los vientos aparecen definidos en los versos 53 y 55, que son las dos piezas estilísticas de primer orden de la unidad de significión: *los vientos son a la vez aquí las fieras prisioneras de Circe, en donde, por cierto, emplea el mismo significante fónico las resonancias nasales* (VII. 15-18) *para relevar la misma nota del significado; los vientos son a la vez una horda brutal y anárquica, fuerza ciega potencial y poderosa, proclive a la rebelión, de la que sólo la disciplina y la ley hace algo útil, instrumento de gobierno.* Pero la actitud de los vientos Virgilio la traduce con su habitual virtuosismo de artista en imágenes auditivas: *los vientos son fuerza poderosa en apretado movimiento que Virgilio nos hace "oír"*. La escena es una apelación a nuestra imaginación auditiva: *la fuerza ciega, sin masa ni volumen, se oye.* Tal es el significado del ritmo espondaico, trasposición de la fuerza brutal (y nada de la presunta sensación de lentitud que tópicamente se le atribuye) en este caso; tal el de la heterodina, trasposición de la rebelde anarquía; tal las resonancias nasales y oclusivas, en las que la fuerza es percibida como ruido y golpeo, en convencional armonía imitativa. Estamos aquí ante escenas semejantes a las estudiadas en II, 416-19, en donde se consigue similar significado con

otros significantes; II, 250, en donde las resonancias nasales traducen el silencio pasado y sobrecogedor lleno de presagios; II, 209-11 y VII, 15-18, el más próximo ejemplo quizá, aunque con un contenido conceptual muy diferente. Pero señalemos una vez más, como indicábamos en las Caracterizaciones estilísticas de II, 199-227; 318-36 y 298-313, que las acumulaciones de un sonido no tienen en sí valor simbólico más que en contadas ocasiones, aunque es claro que ciertos significados tienden a adherirse a ciertos significantes a los que contaminan; pero "el mugido" no viene de las "m", sino de las nociones potenciadas en virtud del principio de convergencia; es así como la "littera mugiens", la "m" adquiere un valor simbólico puramente convencional, que ilusoriamente se llega a sentir como objetivo.. El "principio de convergencia" puede muy bien ser el juez imparcial que venga a fallar "el litigio de la verdad y la mentira del simbolismo" tan finamente planteado por D. Vicente García de Diego (Cfr. Lecciones lingüística española. Ed. Gredos. Madrid, 1951, págs. 63 ss.).

Sigamos. Frente a los vientos aparece Eolo como un severo magistrado romano cum imperio, sentado en su alto tribunal ("celsa arce") con sus atributos de mando ("sceptra tenens", y sus instrumentos de coerción adecuados a la potencia de sus súbditos ("vinclis et carcere, molem montisque) y sus normas de buen gobierno: la templanza ("mollire et temperare"), la sabiduría ("scire") y la ley ("certo foedere"). En resumen: *Virgilio nos ofrece el espectáculo de la fuerza bruta y ciega, traducido en imágenes auditivas, convertida en instrumento útil bajo el imperio de la disciplina, la prudencia y la ley*. Y más allá del significado estrictamente lingüístico podríamos ver todavía un Contenido simbólico cultural: Eolo-Roma, principio ordenador del universo, un universo hasta entonces de fuerzas dispersas y poderoso caos. "Tu regere imperio populos, romane, memento..." VI, 853.

* * *

LIBRO II

1. *Conticuere... tenebant:* es necesario prestar atención a los tiempos del verbo. El primero expresa el resultado del acto de callarse; el segundo una actitud sostenida: "se callaron todos —se produjo un silencio total— y contenían sus bocas expectantes". Se trata de la oposición aspectual sobre la noción de "duración" entre pretérito imperfecto y perfecto, en la que el primero, es el término positivo, y el segundo, el negativo (Cfr R. Adrados "Evolución y estructura del verbo indoeuropeo", pág. 534-40, y S. Mariner en "Actas del primer congreso español de estudios clásicos", pág. 53, 2). "*Ora*" no son "los rostros", sino las bocas o las lenguas, como con razón observa Mackail. Entonces ¿por qué Virgilio dice "ora"? Porque el poeta describe la expresión externa de la tensión muscular: todos están pugnando por preguntar, pero todos están conteniendo sus bocas. La forma en -ere del perfecto nos la encontraremos constantemente; su frecuencia obedece en parte a ventaja métrica. *Intenti:* predicativo.

2. *Alto:* no se refiere al lecho de honor que ocupaba Eneas, ni tampoco indica un sitial más alto, como suele explicarse. Simplemente el poeta nos presenta a Eneas según lo contemplan los ojos de Dido: idealizado, sobre los demás mortales. *Toro ab alto:* la anástrofe de las preposiciones nos la encontraremos con gran frecuencia por ventaja métrica. *Pater Aeneas:* la expresión "pater" define el carácter heroico y la misión sagrada de Eneas.

3. *Infandum:* "indecible". *Renovare:* "reabrir la herida de un dolor al evocar"... El sujeto elíptico es "me". *Ut:* "de qué forma..." Es una interrogación indirecta dependiendo de "renovare", que duplica así su significado: "reabrir la herida —al evocar—". Este procedimiento para enriquecer

el contenido semántico es frecuente en Virgilio y tendrá un gran desarrollo en toda la prosa barroca latina del siglo I. También dependen de "renovare" las dos relativas de los versos 5 y 6: "y al evocar las cosas que..."

5. *Danai:* "Graeci". Los griegos eran llamados así por Dánao, hermano de Egipto; perseguido por éste, pasó a Grecia y fundó la ciudad de Argos. Por eso también "Argivi" es sinónimo de Danai. Virgilio los designa indistintamente con todos esos nombres. *Ipse vidi... fui:* "he visto con mis propios ojos... he sido".

6-7. *Fando:* "dum fatur". Es un uso libre del gerundio en ablativo, que centra la atención solamente sobre la acción verbal impersonalmente. *Myrmidonum Dolopumve:* genitivos partitivos dependiendo de "quis". Los Mirmidones eran un pueblo de Tesalia meridional, que parece ser habitaban primitivamente la isla de Egina. Lucharon en la guerra de Troya bajo el mando de Aquiles. Los Dólopes, habitantes también de Tesalia, aunque Plinio los asigna a Etolia y Tolomeo al Epiro. Combatieron también bajo el mando de Aquiles y su hijo Pirro (Hom., Il., II, 684). *Miles:* entiéndase "quis miles". *Ulixi:* genitivo contracto de un supuesto nominativo "Ulixeus"; la declinación es Ulixes, Ulixi. Los romanos situaron en la segunda declinación muchos nombres propios griegos por el mismo procedimiento. "Achilles, i; Pericles, i...

6. *Et:* corresponde con -que del verso 5. Tiene valor aditivo: "y de las que además". Cesura métrica y pausa de sentido coincidentes después de "fui"; lo mismo en el verso 8. Este tipo de pausa suele señalar momentos de distensión psicológica.

8-9. *Caelo:* "de caelo". *Praecipitat:* "cae, desciende rápida". El verbo es transitivo, pero aquí Virgilio lo usa intransitivamente. Es un fenómeno frecuente, que debe quedar grabado. En tales casos el verbo toma un sentido reflexivo-medio, o admite un complemento directo ambiguo. *Cadentia:* "que descienden" (caen hacia el Océano, pasada la media noche). El verso 9 es predominantemente (cuatro dáctilos) dactilico; e incluso podría ser

considerado holodactilico, si admitimos la vocalización de "u" y abreviación de la "a" en "suādent", en atención al "tempo" de este verso.

10-11. *Amor:* "cupiditas" "est". La elisión de "sum" es frecuentísima. *Amor... cognoscere... audire:* el infinitivo está tratado como un nombre en acusativo complemento directo. Tal construcción se apoya en el griego y en el latín arcaico. *Casus:* "los avatares". *Supremum laborem:* "la agonía final".

12. *Horret meminisse:* "siente horror al recordar"; insiste sobre lo dicho en el verso 3. *Refugit:* perfecto en uso atemporal con valor de presente (Cfr. v. 1) *Luctu:* "con dolor". Es ablativo comitativo, que modifica psicológicamente la frase entera.

13. *Incipiam:* esta prolongación de la frase sobre el primer hemistiquio del verso siguiente, es procedimiento muy virgiliano; con frecuencia es el verbo principal el que ocupa este lugar. Un cuarto de los discursos comienzan o acaban en interior de verso. El efecto general de estos "encabalgamientos" es la rotura de la simetría, ritmo suelto con paso de prosa; se da muy a menudo en pasajes narrativos (Marouzeau. Tratado de Estilística, págs. 275 ss.). En el libro II nos lo encontraremos innumerables veces. Es la palabra encabalgada la que suele estar en relieve, con valor expresivo-impresivo, cuando es el verbo.

Caracterización estilística (1-13).—En el plano del significante concurren los siguientes hechos de lengua que tienen valor significativo, adquiriendo categoría de recursos estilísticos, al convergir hacia la unidad de la escena: versos 1-2, en el *estrato fónico:* aliteraciones y asonancias de oclusivas: c, t, c, t, t, q, t. *Estrato sintáctico:* oposición de tiempos. *Estrato morfológico:* forma en -ere. *Estrato de la construcción:* colocación de los verbos en lugar preferente. Así, pues, sobre el significante considerado en su aspecto puramente declarativo, que nos comunica una noticia, se han acumulado una serie de elementos significantes sin valor significativo considerados aisladamente, pero con gran valor todos reunidos.

¿Qué significado tiene todo esto? Se da la relación segunda entre significante y significado que vimos en la Introducción: el contenido conceptual (se callaron todos y estaban atentos) es desbordado por el contenido psíquico, por las imágenes asociadas y suscitadas. Lo importante no son sólo los conceptos comunicados, silencio y atención, sino la situación sugerida: viva tensión emocional, que subraya y aún desborda los conceptos.

El verso 2 enlaza y completa al 1: en el estrato del léxico tenemos la caracterización de Eneas como "pater" y en el de la construcción la disyunción que separa "toro" de "alto", terminan de definir la situación: Eneas no es que esté más alto: el poeta nos lo presenta a través de la pupila de Dido en un mundo irreal. Los recursos estilísticos tienen predominantemente carácter impresivo, canalizan y polarizan la atención del oyente lector hacia determinados puntos del relato, las situaciones y actitudes.

Resumen: en los dos versos introductorios Virgilio coloca en el primer plano para la percepción psicológica una situación de viva tensión emocional ante un héroe. Eneas, contemplado en un mundo irreal a través de la pupila enamorada de Dido. La escena en su conjunto "se ve".

En los versos 3-9 nos encontramos: en el estrato fónico no hay recurso estilístico apreciable alguno. Los procedimientos estilísticos surgen en los estratos del léxico, de la construcción y rítmico-métrico. "Infandum", calificativo de "dolorem" está en relieve por su colocación en el verso y por la disyunción; su significado se refuerza y beneficia con el eco fonético que la hace "fando" en el verso 6, eco que sigue resonando a lo largo de los 250 primeros versos en repeticiones varias (81, 84, 132), y otras palabras de la familia. En el verso 6 obsérvese la cesura métrica heptémimeres coincidente con fuerte pausa de sentido; lo mismo en el 8. El verso 9 es una auténtica joya estilística. En él se reúnen los hechos del estrato fónico, aliteraciones, c, s, c, s, s; del estrato rítmico-métrico, verso dactílico y homodyna (coincidencia de ictus y acento).

He aquí el valor significativo. La palabra "infandum" es la primera que sale de la boca de Eneas al comenzar la narración. ¿Qué dolor es el

"infandum"? El del recuerdo, del "renovare"; pero a la hora del abandono, Dido recordará que esta noche fue para ella el principio del fin, Eneas no podía recordar el futuro; pero ese verso es a la vez evocación y presentimiento, porque todo lo que ocurrió en Troya la última noche es "infandum", e "infandum" el trágico capítulo que Eneas está abriendo, para sumarlo a sus trágicas evocaciones. Se abre, pues la narración con una fuerte tensión que avanza hasta la pausa del verso 6. Este tipo de cesura suele marcar una transición psicológica fuerte; en este caso introduce un desahogo emocional de Eneas, destinado a aliviar su fuerte tensión emocional: "quis talia fando...?" el verso 8 repite el fenómeno: la pausa/cesura introduce un silencio que marca el momento de paso de la fuerte tensión a la distensión, que se desliza suave y monótonamente a lo largo del ritmo (holo) dactílico, en un tobogán de ensueños. El ritmo holodactílico, métricamente rápido, no imprime necesariamente a la percepción un tiempo rápido, como a priori pretenden los libros de métrica y de la llamada Estilística; aquí es la monotonía del suave y acariciante desliz. El verso es una joya estilística y una "retractatio" del "saepe levi somnum suadebit inire susurro" de la primera Egloga. Naturalmente, Eneas no quiere decir que ya es hora de ir a dormir, como algunos han creído, sino que lo que tiene que contar es mucho.

Resumiendo: El Contenido conceptual está también desbordado por el Contenido psíquico; Eneas es presentado a través de la apasionada mirada de Dido, como un héroe desdichadísimo, que justifica el tributo de ternura y la protección de la hermosísima viuda y reina Dido; los conceptos enunciados por las estructuras oracionales quedan anegados en la estela de asociaciones emocionadas que constituyen el significado de los elementos significantes en ellas insertos. Los recursos estilísticos tienen carácter predominante expresivo, definiendo el estado de ánimo de Eneas.

* * *

13-17. *Fatis:* "por los oráculos" (V. Introducción "Fatum"). *Tot:* diez años. *Instar:* sustantivo indeclinable, que expresa cantidad, tamaño: "semejante a, como". *Palladis arte:* Palas, como diosa de la sabiduría, enseñaba también a los hombres los trabajos creadores. El diseño fue de Palas. *Arte:* "diseño", "inspiración". (Hom. Od. VIII, 493). *Intexunt:* se aplica este término a la quilla de los barcos. *Abiete:* por sinécesis las cuatro sílabas se reducen a tres: "abjete", y forman un dactilo; significa cualquier tipo de madera. *Votum:* "eum (el caballo" esse votum").

18. *Delecta virum corpora:* "viros delectos corpore". En cuanto a "virum" es genitivo de plural antiguo en -um, no una contracción. Estos genitivos en -um arcaicos, de la segunda, son frecuentes en Virgilio, y debe tenerse desde ahora en cuenta.

19-20. *Huc:* "equum", precisado por "caeco lateri": dentro del invisible flanco. *Cavernas uterumque:* hendiadys, en lugar de "cavum uterum", "su cóncavo vientre". *Ingentes:* palabra *favorita de Virgilio.* (Cfr. J. W. Mackail. Cl R. vol. XXVI, págs. 251 ss.). Aquí se debe traducir por "voluminosas". Sus significados pueden ser: 1. Acumulado, acrecentado, multiplicado, numeroso. 2. Pesado, voluminoso, corpulento. 3. Nativo, ancestral, heredero. 4. Vasto, extenso, inmenso, atroz, enorme. *Armato milite:* colectivo; son los soldados que ocupan el resto del caballo; los capitanes, "corpora delecta", ocupan el flanco, la parte interior próxima a la puerta. Este tipo de colectivo es frecuente en la poesía.

21-25. *Tenedos:* isla del Helesponto frente a Troya. *Fama:* debida a que Homero la menciona en la Ilíada. *Regna:* plural enfático, de tipo poético, muy frecuente en Virgilio. *Sinus et statio:* "bahía y refugio". *Male:* "escasamente". *Rati: suplase* "sumus", como es habitual. *Abiisse... petiisse:* sujeto elíptico "eos". *Mycenas:* ciudad real de Agamenón en el Peloponeso, con la que Virgilio designa, como hace con otras partes de Grecia, a Grecia entera.

26-31. *Solvit:* "está libre". *Teucria:* Troya, así llamada, y sus habitantes "Teucri", del nombre de su rey Teucro.

Dorica: entiéndase "Graeca"; lo cual es un anacronismo poético, pues Homero no habla de los Dorios.

Dolopum: véase verso 7. *Hic... hic:* "demostrativo (adverbio) nostálgico", que Virgilio usa estilísticamente, con fuerte valor expresivo-impresivo, en las evocaciones (Aen. I-16-17). *Tendebat:* "tenía su tienda". Homero describe a los griegos alojados en barracas; pero Virgilio los presenta al modo de los soldados romanos. *Classibus:* escuadra de guerra, o escuadrón de caballería. Servio prefiere el segundo sentido, que es más pictórico, aunque la caballería no se usaba en las luchas homéricas; está en dativo con elipsis de "erat".

Pars: sujeto de "stupet" y de "mirantur", el uno en singular y el otro en plural, es decir, el nombre colectivo con doble concordancia simultánea. *Stupet:* ordinariamente intransitivo, lleva aquí como complemento directo "donum exitiale", con lo que el sentido se duplica: "queda atónita al contemplar". Véase el verso 3, en donde ya dijimos que estas construcciones "praegnantes" son frecuentes en poesía y en la prosa barroca, y enriquecen el contenido. ***Minervae:*** genitivo objetivo: "ofrenda a Minerva". Pero con ironía frecuente en el arte de Virgilio podría muy bien ser entendido como genitivo subjetivo: "ofrenda mortal que Minerva hace a los Troyanos"; el equivalente irónico nuestro sería "regalito mortal de Minerva". Estas ambigüedades son un recurso frecuente del arte virgiliano (84, 149, 161...).

32. *Thymoetes:* hijo de Laomedón. Según la leyenda tenía graves motivos para vengarse de Príamo: según recoge Servio de Euforión, Timoetes tuvo un hijo el mismo día que Hécuba, la mujer de Priamo; un adivino había predicho que ese día nacería el que causaría la pérdida de Troya, y, naturalmente, Priamo hizo morir a la mujer y al hijo de Timoetes. Por supuesto, el hijo de Hécuba resultó ser Paris. Por eso Virgilio da como alternativa de la conducta de Timoetes el "dolo".

33. *Duci. locari:* sujeto elíptico "equum"; en prosa irían en subjuntivo con "ut". Los poetas han extendido ampliamente este uso del infinitivo en comparación con la prosa de su tiempo; sin duda, la razón métrica favorece estas más ágiles construcciones sintácticas; pero lo que hacen es revitalizar un uso arcaico y popular del latín, ya que en latín arcaico estas construcciones eran corrientes, además de dar paso a un influjo de la lengua griega.

34. *Fata:* "la sucesión de acontecimientos" (V. el capítulo "Fatum" de la Introducción). *Sic ferebant:* "estaban impulsando en esta dirección".

35. *(Ii) quorum menti (erat) melior sententia:* tradúccase esta perífrasis impresiva simplemente por "los más clarividentes".

36-38. *Pelago:* dativo de dirección. Los primeros ejemplos del dativo en lugar del acusativo nos los ofrecen los poetas del tiempo de Augusto, no siendo, por tanto, su uso supervivencia indoeuropea; se trata de un desarrollo secundario a partir del giro "dare morti", luego "mittere mortí" luego "ire, praecipitare" y los nombres "caelo, pelago. Orco, Olympo" (M. Bassols de Climent. "Sintaxis histórica de la lengua latina. Vol. I, págs. 339 ss. Barcelona, 1945). *Danaum:* genitivo subjetivo (V. 18 "virum"). *Insidias sus pectaque dona:* "sus ofrendas sospechosas y, por tanto, sus emboscadas" (hysteronpróteron).

Subiectisque: Servio dice que Virgilio puso -que en lugar de -ve y, por tanto, la enclítica -que = y, tendría valor disyuntivo "o", en vez del habitual "y". Mackail y otros modernos aceptan la explicación de Servio. Creemos que se equivocan y pecan de logicismo: He aquí la solución; hay dos alternativas:

a) Destruir el caballo: 1. Arrojándolo al mar. 2. Quemándolo. Estas dos variantes de la primera alternativa son entre sí lógicamente disyuntivas, pero psicológicamente coincidentes, pues se igualan en la finalidad, y por eso van unidas copulativamente.

b) Conservar el caballo y ver lo que hay dentro, expresado en dos tiempos: "terebrare" y luego "temptare". El paralelismo expresivo es perfecto y el verso 39 con que se cierra el episodio adquiere así pleno sentido; este verso se ha hecho proverbial para definir una situación de indecisión.

14-40. *Caracterización estilística.*—Esta escena se desarrolla en dos partes. La primera (13-20) no presenta apenas en el plano del significante hechos de lengua que seleccionar como recursos estilísticos. Nótense en el estrato del léxico la palabra poética "ductores", los arcaísmos "abiete" y "Cavernas", en el sintáctico las perífrases "corpora virum" y la hendiadys "cavernas uterumque".

En el plano del significado lo importante es la primera dimensión del mismo, la noticia comunicada o Contenido conceptual, sin más refuerzos —de carácter impresivo— que las insistencias léxicas en el tamaño del caballo: "instar montis" "cavernas uterumque ingentes", que subrayan visualmente los conceptos. La narración, como desde el comienzo, aparece en presente histórico, que es aquí un hecho de lengua sin valor estilístico: Eneas actúa como narrador que aproxima la acción a su auditorío, el pasado avanza hacia nosotros.

Los versos 21-23 son un relleno carente de valores, en lo que estoy de acuerdo con Mackail.

La segunda parte (25-40) de la escena, en la que Virgilio va a describir la reacción psicológica de los troyanos ante el caballo y a plantear el análisis de una derrota, es sencillamente una obra de arte en todas sus vertientes. Presenta tres momentos: verso 26, introducido por el 25; versos 27-30; versos 31-38 y cierre de la escena en el verso 39.

En los versos 26-30 se acumulan en el plano del significante los procedimientos; prácticamente todos los hechos de lengua alcanzan categoría de recursos estilísticos reforzándose mutuamente. A esta complejidad del significante corresponde una riqueza igual en el significado. Veamos: En el verso 25 "nos" colocado en cabeza de verso y empleado expresivamente: Eneas se identifica con su pueblo, se hace partícipe de su error y vive su tragedia. Los versos 26-30 son una pieza estilística de máxima categoría, y

el 26 su joya central. Se acumulan en el significante los siguientes elementos procedentes de los estratos rítmico y de la construcción: 1. Verso de ritmo espondaico. 2. Heterodyna (no coincidencia de ictus y acento). 3. El extraño "ergo" encabezando el verso. 4. El "verso eureo".

En los versos 27-30 nos encontramos: en el estrato fónico con las aliteraciones p, p, en el 27, y "l-ocos, l-itus, re-l-ictum"; pero, sobre todo, en el estrato de la construcción simetrías anafóricas: "panduntur portae, iuvat", "hic... hic... hic... hic", el quiasmo "desertos locos-litusque relictum" y el polisíndeton" et Dorica... desertosque... litusque"; añádase el uso del demostrativo que yo he comprobado en Virgilio y llamo "nostálgico", el especial valor de los presentes históricos. Como es natural, todo este complejo significante tiene su valor significativo; y todos esos procedimientos convergen unitariamente hacia un significado unitario de la escena, reforzándose mutuamente; su interpretación ha de ser también unitaria tal y como en el punto 7 de nuestro título "Estilo" exigimos y nosotros venimos haciendo.

El "ergo" del verso 26 lo pasan por alto todas las ediciones; no dicen nada de una palabra que sirve en prosa para cerrar conclusiones de estructura silogística y que Virgilio apenas usa. Pues bien; "ergo" introduce también aquí una conclusión. Pero ¿de qué premisas lógicas? De ninguna, de la inocentada del caballo, de un simple rumor. Y entonces vienen los otros recursos estilísticos: los espondeos, en cuyo ritmo se vierte la pensativa y preocupada complacencia de quien se está engañando a sí mismo con las apariencias de la lógica —tal es la función expresiva que le encontramos—; el "verso aureo" pone en relieve todas las palabras: así "omnis Teucria" queda enlazada a "nos" y "longo luctu"; "el prolongado sufrimiento" queda reforzado, además de por la disyunción y el ritmo, por la aliteración, es decir, los estratos fónico, rítmico-métrico y de la construcción operando convergentemente: "longo luctu" es la noción fundamental: ella es el punto de partida, la premisa psicológica, de la conclusión pseudológica introducida por "ergo". Ese es el carácter impresivo de los procedimientos que analizamos; todos ellos en unión del ritmo, canalizan y

polarizan la atención del oyente lector hacia el grupo "longo luctu", introduciendo el ritmo un tiempo lento en la percepción psíquica del concepto.

En los versos 27-30 el poeta define la delectación que en el "vulgus" produce la salida de la prisión de sus murallas, el recuerdo del "longo luctu", ya pasado... *Resumen: en todo el pasaje analizado anteriormente la primera dimensión del significado, el Contenido conceptual, las noticias comunicadas, quedan en un plano borroso, anegadas por la estela de sentimientos e imágenes que las envuelven: la escena "se ve y se siente". Y es el goce de la hora presente,* fugaz y mortal, la noción que cobra importancia. Particular importancia tiene el uso de los presentes históricos, que hemos dejado para final: Eneas se hunde en el pasado y lo vive como presente, arrastrando con él al auditorio; deja por unos momentos intensamente emotivos de ser juglar ante Dido para ser protagonista de la acción (recuérdese el "nos"): el pasado se ha vuelto presente por un salto hacia atrás del presente. no hay más presente que el pasado. Es un valor del presente histórico que se da de vez en cuando en Virgilio. Pero tan alta tensión lírica nunca se mantiene por muchos versos. En los versos 31 en adelante Eneas vuelve a ser el narrador y el presente histórico un hecho de lengua.

Todos los presentes históricos no son sino una realización en habla del valor en sistema que es propio del presente de indicativo; la indiferencia a la noción temporal que tiene el presente, pudiendo realizarse como valor de pasado, es de orden psicológico, no sistemático, como ha explicado impecablemente M. S. Ruipérez (Cap. VI y X de su ya clásica obra *Aspectos y tiempos del verbo griego;* cfr. en especial pág. 100). Pero unos presentes históricos son expresivos, como los de los versos 27-30, otros inexpresivos, como desde el 31 en adelante. ¿Cuál es el criterio? Hasta ahora no ha habido respuesta satisfactoria. La nuestra es sencilla: son expresivos los que aparecen integrados en un sistema de convergencias, y son objetivamente inexpresivos o "hechos de lengua", como con terminología quizá impropia decimos, los que no aparecen integrados en un sistema de convergencias suficiente (Cfr. VII-813). Creemos que nuestro principio de convergencia da respuesta satisfactoria a uno de los problemas hasta ahora insolubles de la filología clásica.

Los versos 31-34 señalan el segundo momento de la reacción psicológica de los troyanos: ¿qué hacemos con este extraño artefacto? Ya hemos anotado el doble sentido irónico del "donum exitiale Minervae": con su ironía Virgilio está calificando de destructora, mortal, la hora presente mal gozada.

El momento tercero de esa reacción lo señalan Capys y "los más clarividentes". Estos son un símbolo de la voz de la verdad acallada y relegada, pero no muerta. *En la totalidad del episodio son, pues, el contenido psíquico y el simbólico-cultural los que ocupan el primer plano. Virgilio nos deja así planteada en términos explícitos la batalla entre lo irracional, lo oscuro, lo pasional, asociado al goce de la hora presente, y la razón, la luz, asociadas a la disciplina, a la capacidad indefinida de sufrimiento, a la renuncia al momento fugaz a cambio de lo eterno*, tal y como lo explicamos en la Introducción al libro II: como que esa introducción arranca de estos análisis sistemáticos, no de ocurrencias intermitentes.

En el verso 39, que se ha hecho proverbial, queda absurdamente en tablas la batalla entre la luz y las tinieblas, la razón y la superstición. Batalla perdida por el simple hecho de ser posible.

* * *

40-41. *Ibi:* "entonces". Es muy frecuente el valor temporal de los adverbios demostrativos de lugar. *Primus ante omnis:* "a la cabeza de todos". Es una fórmula de refuerzo del superlativo "primus" para subrayar la gallardía de Laoconte. *Laocoon:* según la tradición posthomérica, sacerdote de Apolo, hermano de Anquises. *Ardens:* "echando chispas", entiéndase absolutamente.

44-45. *Ulixes:* era famoso por su astucia, y así lo califica Homero. *Achivi:* otra designación de los griegos.

46-48. *Machina:* "artefacto". Virgilio recoge la crítica positivista an-

tigua, similar a la moderna, sobre la bobada del caballo: que era un ariete, que el caballo era un emblema de los griegos, que alude al monte Hippio (caballo) tras el que se ocultaron los griegos y por eso mismo dice que es "instar montis"... En todo caso Virgilio piensa aquí en las torres de asalto del ejército romano. Véase también el v. 237.

Inspectura... ventura: participio de futuro expresando destino: "destinada a". Es propio de los poetas y la prosa posterior. *Urbi:* dativo de dirección.

Aliquis: "alius quis", "algún otro". *Ne credite:* fórmula prohibitiva, con valor correctivo apremiante, muy usada en poesía por razón métrica, por su sabor arcaico latino y homérico. *Et:* "incluso". *Quidquid id est:* "sea eso lo que sea".

50-51. *Ingentem:* "pesada". Véase verso 20 la explicación. *In latus... inque alvum:* hendiadys amplificante, como en el 19. Virgilio destaca lo monstruoso del caballo. *Curvam compagibus alvum:* "curvis compagibus alvum". Esta dislocación sintáctica del adjetivo es un procedimiento simbolista muy virgiliano: los objetos son descritos según impresionan nuestra sensibilidad, no según un orden lógico. *Feri:* "el monstruo".

53. *Insonuere cavae:* "resonaron huecas, o a hueco"; el adjetivo tiene uso predicativo.

54. *Fata:* "los designios de los dioses". (Véase Introducción "Fatum".) Entiéndase "si fata fuissent deum": "si hubiese sido el designio de los dioses". *Laeva:* se refiere únicamente a "mens" con el sentido de "equivocada, fuera del camino recto", como Mackail indica y Servio apunta.

55-56. *Et... impulerat... si fata, si mens non fuisset:* condicional de realidad frustrada; la frase normal sería "impulisset"; el sentido: "y ya había decidido a...; pero el designio de los dioses no fue ése, pero la razón estuvo extraviada". En realidad hay una elipsis: "et impulerat foedare (et foedavisset) ferro Argolicas latebras, si fata..." Estructuralmente, la expli-

cación de este uso modal del indicativo es sencilla: el indicativo es el término no caracterizado de las oposiciones modales, susceptible en su valor indiferente de expresar lo potencial y lo irreal (Cfr. I-58, II-599). *Foedare:* "violar" *Argolicas:* otra designación de los griegos y de Grecia, tomada del nombre de Argos, con que en la Ilíada se designa a Grecia, que es una ciudad del Peloponeso. *Maneres:* el cambio de persona convierte la frase en un apóstrofe hondamente patético.

40-56. *Caracterización estilística.*—Veamos ahora el recuento de los elementos que en el plano del significante caracterizan el estilo de Virgilio en esta unidad de significación, y la distinguen de cualquiera otra posible, adquiriendo valor significativo por su convergencia unitaria desde los distintos estratos lingüísticos:

40-41. *Definición de una actitud:* en el estrato de la construcción "primus ante omnis", y en el sintáctico el predicativo "ardens" uno y otro subrayados por el estrato fónico en las aliteraciones "co-mitante ca-terva" y "ar-dens ar-ce".

42-49. *La evidencia.*—En esta escena solamente adquieren valor de recursos estilísticos algunos hechos procedentes del estrato de la construcción y sintáctico concurrentes y subrayados por pequeñas aliteraciones: 1. "Miseri", por su disyunción de "cives". 2. Las preguntas retóricas. 3. Aliteraciones "d-ona, d-olis, D-anaum". Desde el verso 45 al 49 estamos ante un puro razonamiento lógico, sin más que hechos de lengua, entre los que se destaca estilísticamente la apelación "machina" dada al caballo con el refuerzo de una aliteración.

50-51. *La acción.*—Los elementos valiosos pertenecen a los estratos fónico y de la construcción: "validis, ingentem" en disyunción; "latus, curvam alvum" hendiadys amplificante; "feri" apelación del caballo; en el estrato fónico colaboran subsidiariamente las aliteraciones "v-alidis, v-iribus" y "c-urvam, c-ompagibus".

55-56. *Lo irracional triunfante.*—Un hecho de lengua: "impulerat" lo

que estuvo a punto de ser y no fue, se convierte en procedimiento estilístico al concurrir otro hecho del estrato morfológico: el cambio de persona en "maneres".

¿Qué valor tiene todo esto en el plano del significado? En este episodio hemos optado por dar todos los elementos del significante reunidos y proceder a su valoración conjunta y simultánea, para dejar más de manifiesto la unidad del episodio a través de sus diversas escenas; éste es el sistema ortodoxo en nuestro método, aunque a veces por razones prácticas sea preferible valorar las escenas, las unidades de significación pequeñas, según van siendo analizadas.

La escena primera, versos 40-41, define una actitud: la gallardía de la razón luminosa. Esa es la justa valoración significativa de los procedimientos. De esta forma el contenido conceptual pasa a un segundo plano desbordado por las imágenes asociadas al concepto, contenido psíquico, que ocupan el primer plano de nuestra percepción: *lo importante es "el modo cómo" Virgilio nos "hace ver" la aparición de Laoconte*—primus ante omnis, ardens, comitante caterva—. Los procedimientos estilísticos tienen aquí valor expresivo-impresivo y están definiendo el estado de ánimo de Laoconte a la vez que polarizan la atención del oyente-lector sobre su actitud.

En la escena segunda, que define la evidencia, la voz de la razón habla lógicamente; el contenido conceptual ocupa el primer plano; solamente la apelación de "miseri" y el tono interrogativo retórico tiñen de cierta emotividad los conceptos. Los cinco versos que siguen son formulaciones lógicas, que apelan directamente al buen sentido, sin más punto destacado que la apelación "machina", referida al caballo.

En la escena tercera, "La acción", versos 50-51, Virgilio nos muestra a la razón luminosa subrayando su dialéctica con la acción. La noticia comunicada queda desbordada en la percepción por las imágenes asociadas al acto es definida en una nota libremente elegida por el poeta, que ocupa el primer plano: *lo importante es la grandiosidad de la acción,* "validis, ingentem", y *enfrente la grandiosidad monstruosa:* ése es el valor del des-

doblamiento del concepto, "latus, curvam alvum" y la apelación "feri" con que designa el caballo, que nosotros hemos traducido "el monstruo".

La escena cuarta, "La réplica", pieza estilística soberbia del episodio, pone de relieve la invulnerabilidad de lo monstruoso irracional y la respuesta amenazadora que emite bajo la forma de un oscuro eco prolongado. El encabalgamiento de "contorsit"—concepto en relieve—las aliteraciones de oclusivas, las rimas, prolongan las resonancias del seco golpe, quedando definida la réplica de la "bestia", "feri" como un "gemitum", "ruido sordo, oscuro"; todos estos recursos tienen un poderoso valor expresivo: manifiestan la reacción del monstruoso caballo ante el ataque de que es objeto, como si él fuera un ser vivo (está lleno de guerreros); y a la vez valor impresivo: canalizan y polarizan la atención del oyente-lector sobre los actos definidos como ecos sordos; y estético, suscitando representaciones armónicas y placenteras. El ritmo dactilico, métricamente rápido, no confiere a la percepción psíquica un tiempo agitado, veloz—aunque otra cosa digan los libros de métrica apriorísticamente—en este pasaje como en tantos otros, sino que, con valor sobre todo impresivo, estético, subraya la continuidad dilatada y monótona de las resonancias de la réplica. *En resumen, el contenido psíquico ocupa el plano primerísimo, definido en imágenes auditivas: la escena "se oye".*

La escena final, "Lo irracional triunfante" nos comunica la noticia envuelta en un halo final de nostalgia: lo que pudo ser—impulerat, maneres—y no fue.

* * *

57. *Manus post terga revinctum:* "atado las manos a la espalda, es decir, maniatado a la espalda". "Manus" es acusativo de relación, no complemento directo de "revinctum", que está en pasiva y no en voz media. En la poesía augustea se extiende este tipo de acusativo, por influencia he-

lénica y por un desarrollo propio del latín, que conservó el valor medio de algunos verbos. *Regem:* "el rey" (Priamo).

58-60. *Dardanidae:* designación de los troyanos, del nombre de su antiguo rey Dárdano. *Qui:* tiene como antecedente a "iuvenem" y es sujeto de "obtulerat". *Ultro:* "espontáneamente". *Ut strueret:* "para tramar eso mismo", es decir, que lo llevaran ante el rey.

61-62. *Animi:* genitivo de referencia, relación: "en cuanto a su espíritu", mejor que un viejo locativo. *In utrumque paratus:* "preparado para ambas alternativas". *Versare... occumbere:* aposición explicativa de "in utrumque". *Morti:* dativo arcaico en vez del acusativo.

64. *Ruit... certant:* tienen como sujeto el colectivo "iuventus" cambiando de número, como en el verso 31. *Crimine ab uno:* "ab crimine unius". Obsérvese la anástrofe de la preposición, tan frecuente.

66. *Omnis:* como el verso está inacabado, la frase queda al aire. "Omnis" lo mismo puede concertar con "insidias" que con "graecos". En todo caso la frase "ab uno disce omnis" ha quedado como proverbial, con sentido análogo a nuestro "para muestra basta un botón", aunque nuestra locución es coloquial.

67-68. *Turbatus, inermis:* adjetivos apositivos, que subrayan la actitud miserable de Sinón. *Circumspexit oculis:* "recorrió con la mirada". *Fhrygia:* otra designación de los troyanos, por estar Troya en la Frigia menor.

70. *Denique:* "como recurso final", modificando a la vez a "quid" y a "restat". *Et super:* "y para colmo".

73. *Conversi... compressus:* como es frecuente, hay elipsis del verbo "esse". *Et:* hipérbaton, que es frecuente en los poetas.

74-75. *Hortamur fari:* el infinitivo en vez del subjuntivo con "ut". Véase verso 33. *Cretus:* palabra poética por "natus" con elipsis de "sit".

Quid ferat: "qué noticias trae". *Fiducia:* recuérdese el "fidens animi" del verso 61.

La puntuación de estos dos versos varía mucho de unas ediciones a otras; nosotros postponemos la de Sabbadini y Goelzer y adoptamos la de Mackail, como más armónica; así la primera interrogativa indirecta "quo..." depende de "fari", la segunda y tercera de "memoret": "vel memoret quid ferat, quae sit...".

76. Este verso es un traslado tardío e inoportuno del mismo del libro III, 612.

77. *Quodcumque fuerit:* "cualquiera cosa que ello (la verdad) sea" es decir, "por desagradable que resulte la verdad"; el verbo está en futuro perfecto. La interpretación habitual que dan es "salga lo que salga (de decir la verdad)".

78-80. *Argolica:* como en el verso 55. *Me:* se sobreentiende "esse". *Improba:* adjetivo referido a "fortuna": "aun siendo funesta". Expresión ambigua: funesta, sí, pero ¿para quién?

81. *Fando:* ablativo del gerundio en lugar de "fama". Véase el verso 6. *Aliquod nomen:* "nomen alicuius = el nombre de un tal".

82. *Belidae:* descendiente de Belo, rey de Egipto, padre de Dánao. *Palamedis:* hijo del rey de Eubea; había descubierto que Ulises se fingía loco para no ir a la guerra; durante ella puso de manifiesto la incapacidad para una misión de abastecimiento; Ulises le guardó feroz rencor; le acusó, y así lo hizo ver, de que estaba en connivencia con el rey Priamo. Palamedes murió lapidado. *Incluta:* arcaísmo.

83. *Falsa sub proditione:* "bajo (la acusación de) una traición inexistente". *Pelasgi:* otro nombre genérico de los griegos.

84. *Insontem... vetabat:* el adjetivo es apositivo a "quem" "aun siendo inocente", en gran relieve por su mismo carácter apositivo y su situa-

ción en verso, por la aliteración y por ser término jurídico raro en poesía; unas líneas más abajo, v. 93, Virgilio reincide en la palabra. Por tanto, el concepto de inocencia está fuertemente subrayado.

Y, sin embargo, hay aquí un sutil juego de conceptos, lleno de trágica ironía (véase J. Knight, pág. 204-5), que se da con frecuencia en este libro II (véanse 31, 149, 161). Inocente ¿por qué? a) ¿Por qué se le acusaba de oponerse a la guerra contra Troya y era falso que se opusiese? b) ¿Porque, en efecto, se oponía, pero oponerse a la guerra jamás es un delito? Las leyendas sobre Palamedes son variadas y muy favorables a él; la de que capitaneaba un partido pro paz es una de ellas, que es la que Sinón trae a colación. Pero la ambigüedad de la expresión subsiste y no es sino reflejo del estado de ánimo de Sinón: su subconsciente se impone a su lengua afirmando simultáneamente dos cosas contradictorias: Palamedes es inocente porque se le acusó en falso de oponerse a la guerra, y porque realmente se oponía, "quia vetabat", causa real con el verbo en indicativo.

85. *Neci:* dativo de dirección. *Cassum lumine:* "privado de la luz" (de la vida), como indica Servio. "Cassus" es un arcaísmo poético. *Nunc:* "ahora que sabes la verdad".

86-87. Falta el verbo principal de "si forte pervenit": ("sabed que mi padre me envió"); al suprimir el verbo principal lógico, pasa a serlo gramaticalmente el que lo es psicológicamente: "missit". *Illi:* dativo simpatético, vinculado a "comitem", en lugar del genitivo "illius". *Pauper:* adjetivo apositivo: "mi padre, que era pobre".

88. *Regno, regem:* "reino, rey" tienen el sentido feudal de "señorío" y "señor feudal", no el moderno, aunque se los traduzca así. *Et nos:* "etiam ego".

90-91. *Pellacis:* "seductor"; es un neologismo virgiliano. *Superis concessit ab oris:* "se retiró de las regiones superiores (para ir a las inferiores)"; expresión poética perifrástica por el simple "murió".

92. *Adflictus:* predicativo que modifica, por tanto, también a "trahebam", "arrastraba afligido, con aflicción".

94. *Demens:* predicativo. *Me:* entiéndase: "me (futurum esse) promissi ultorem, si tulisset, si remeassem": "juré que yo sería vengador, si el caso llegara, si volviera". Las condicionales lo son potenciales en estilo indirecto: la oposición potencial/irreal aparece neutralizada, y su archivalor está representado por los pluscuamperfectos (tulisset, remeassem); es decir, estos pluscuamperfectos representan el carácter fictivo del enunciado, rasgo común a los cuatro tiempos del subjuntivo; es el caso de la "consecutio temporum", con el verbo principal en pasado, aquí "promisi", que arrastra tras sí las formas de la segunda serie del subjuntivo. En cuanto al valor temporal, téngase en cuenta que los pluscuamperfectos expresan anterioridad no en relación con el verbo principal "promisi", sino con el subordinado "futurum esse". (Cfr. S. Mariner Bigorra, Emerita T. XXV, 1957, págs. 449 ss.: Estructura de la categoría de modo en latín clásico.)

97. *Hinc... hinc:* adverbios demostrativos nostálgicos, con valor temporal: "desde entonces". *Mihi prima mali labes:* "initium labis et mali mei". El dativo es simpatético y la frase nominal, sin elipsis de "sum".

98-99. *Terrere... spargere... quaerere:* infinitivos históricos. *Vulgum:* arcaísmo, pues de ordinario es neutro. *Conscius:* "a conciencia, deliberadamente"; predicativo. *Arma:* "trucos", es decir, toda clase de medios para dañar.

100. *Enim:* "desde luego"; valor afirmativo, frecuente en poesía. *Calchante:* es el conocido adivino de los griegos, hijo de Testor.

101. *Autem:* "verdaderamente". La acumulación de partículas es propia de la lengua conversacional. *Ingrata:* "dolorosas (para mí) y sin provecho".

102. *Moror:* complemento directo elíptico "vosotros". *Uno ordine habetis:* "los medís por el mismo patrón". *Id:* "eso, ese nombre" (Achivos).

103-104. *Iamdudum sumite poenas:* "tomad venganza de una vez";

"iamdudum" indica que la acción debería haberse realizado antes. *Ithacus:* Ulises, rey de Itaca. *Atridae:* los hijos de Atreo, Agamenón y Menelao.

105. *Scitari et quaerere:* usos poéticos del infinitivo, complemento de "ardemus" que así duplica su sentido, tomando el de "cupio"; similar al verso 3. "Scitari" es un arcaísmo poético. *Tum vero:* "entonces sí que".

106-107. *Artis:* "mañas". *Pavitans:* valor iterativo: "ostentando una y otra vez su temor". Palabra poética.

109. *Moliri:* "organizar". Servio: "hoc verbo difficultatem rei ostendit".

110-111. *Ponti hiems:* "tormenta en el mar". Reminiscencia del locativo, si es que no lo es, como muy bien observa Mackail. *Euntis:* "a punto de partir".

112-113. *Acernis:* antes ha dicho "abiete" (v. 16): significa "de arce" pero para indicar cualquier madera. *Toto aethere:* "por todo el firmamento".

114-115. *Suspensi:* "indecisos". *Euripylum:* famoso augur que, según Homero vino a Troya con 40 naves mandando las tropas de los Orchomenios. *Adytis:* en prosa con la preposición "ex".

116. *Virgine caesa:* "con la muerte de una doncella"; expresión concreta por abstracta, frecuente en latín. Se trata de Ifigenia, hija de Agamenón y Clytemnestra, sacrificada a Diana por orden del oráculo para obtener vientos favorables; la leyenda aquí no recogida por Virgilio dice que Diana la sustituyó por una cierva.

118. *Quaerendi:* súplase el verbo "esse". *Litandum:* la misma elipsis. *Anima argolica:* "con una vida griega", es decir, "con la vida de un griego".

120-121. *Gelidus tremor:* "una helada sacudida"; arcaísmo. De esta expresión dependen las dos interrogativas indirectas, "cui parent, quem poscat"; entonces la expresión se vuelve praegnans, enriqueciendo su signifi-

cado al asumir el que exigen las subordinadas: "una helada sacudida preguntándose...". Es el mismo mecanismo que hemos observado en el verso 3, 31, 105, desarrollado en la poesía y extendido a la prosa barroca latina. *Fata:* "los oráculos" (Véase Introducción "Fatum").

122-123. *Hic:* valor temporal, como en 97 y otros. *Ithacus:* véase 104. *Calchanta:* acusativo griego, de la tercera declinación. *Numina divum:* "signos de la voluntad". Este plural abstracto, como en 163 "auxiliis", como en 594 "iras" y otros muchos los emplea Virgilio para denotar actos repetidos que son manifestación de un sentimiento momentáneo. *Ea:* confiere carácter irónico a la expresión.

124. *Et iam:* "y he aquí que ya". *Canebant:* "predecían". Los oráculos se formulaban rítmicamente; por eso se emplea el verbo que propiamente significa "cantar". *Mihi:* depende a la vez de "canebat" y de "crudele scelus".

125. *Artificis:* "del hipócrita". *Taciti:* "en silencio". "Taciti" está en antítesis con "canebant": para señalarle como víctima—y alejar de sí la tormenta—"canebant" con todo el valor impresivo-mágico del lenguaje; pero para no atraer sobre sí el rayo, se limitaban a ver "taciti".

126. *Bis quinos:* "diez". El distributivo en las multiplicaciones como multiplicando (bis quini = dos por cinco) es la fórmula normal; pero en cifras tan chicas la perífrasis es poética y metri causa. *Tectus:* "atrincherado en su silencio".

130-131. El sentido es claro: "hicieron recaer sobre uno sólo el golpe que cada cual temía para sí". Pero la explicación gramatical, y algunos matices lógicos con ella, es menos clara y admite variantes. Sabbadini explica así: "tulere = passi sunt conversa (esse) in exitium unius", consintieron que (sus temores) se desviasen para perdición de uno solo". Pero cabe esta otra explicación, que proponemos, dejando "conversa" como participio y "tulere" en su sentido directo de llevar, cambiar algo de sitio: "y

aquellas amenazas que cada cual temía para sí mismo las transfirieron, dándolas la vuelta, para la perdición de uno solo".

132-133. *Parari:* inf. histórico. *Mihi:* dativo ético. *Sacra:* "las ceremonias del sacrificio". *Salsae fruges:* "mola salsa", harina tostada, mezclada con sal, que se esparcía sobre la cabeza de la víctima. *Vittae:* "cintas sagradas", que llevaba sobre las sienes el sacerdote y todos los objetos consagrados a la divinidad, las estatuas de los dioses y la víctima. Tales son los preparativos de un sacrificio romano.

134. *Leto:* dativo simpatético (Horacio, Od. III, 29: eripe te morae). Arcaísmo poético.

135. *Obscurus:* enálage.

136. *Dum:* con subjuntivo "hasta tanto que". *Si forte dedissent:* "si acaso hubieran desplegado (aun sin realizar el sacrificio)".

137-138. Elipsis de "est". Los acusativos son complementos de "videndi".

139. *Quos... poenas... reposcent:* el verbo lleva dos acusativos "a quibus reposcent poenas" sería la expresión equivalente. *Fors et:* "quizá hasta...".

141. *Quod:* acusativo adverbial: "es por lo que". *Conscia numina veri:* "las potencias divinas sabedoras de la verdad".

142-144. *Per... fides:* "fides", antecedente del relativo, está atraída por la oración relativa y de "est", quedando "per" al aire; la frase sería: "per fidem, si qua est fides quae...". Es otra ambigüedad irónica como las de los versos 31, 84, 149, 161: los dioses saben la verdad, los hombres (entre ellos Sinón) no son de fiar. *Non digna ferentis:* "que padece lo que no merece"; o bien, con similar ironía: "que no padece lo que merece".

145. *Miserescimus ultro:* "y más todavía, lo compadecemos".

146-147. *Ipse... primus... Priamus:* "él mismo, tomando la iniciativa, Priamo...". Priamo será la víctima destacada de esa compasión. *Manicas atque arta vincla:* el mismo concepto repetido por variatio.

148. *Hinc iam:* "desde ahora". *Amissos:* "que quedaron atrás".

149. *Noster eris:* "serás nuestro amigo"; o bien, "serás nuestro, estarás en nuestras manos". Es otra ambigüedad como las señaladas. *Edissere:* imperativo.

150-152. *Quo:* "con qué fin". *Auctor:* "el inventor". *Quae religio:* "qué símbolo religioso". *Sidera:* "al cielo".

154-156. *Vos:* acusativo complemento de "testor". *Ignes:* "astros ardientes". *Violabile:* neologismo. *Ensis:* poético por "gladius". *Hostia:* "llevé como víctima"; predicativo.

157. *Sacra resolvere iura:* "desligarme de los sagrados juramentos".

160-161. *Modo promissis maneas:* "únicamente mantén tus promesas". *Si magna rependam:* "si doy a cambio un gran servicio".

157-161. Todo este pasaje está lleno de la trágica ironía y ambigüedad que venimos señalando en diversos puntos del discurso de Sinón: claro que le es lícito violar la fe jurada a los griegos... supuesto que fuera verdad lo que ha contado; le es lícito odiar "a los hombres", pero ¿a quiénes?; y sacar "todo" a la luz: pero ¿qué es "omnia"? Es eso lo que "tegunt"? Y, en fin, los versos 160-161 están llenos de sarcasmo.

162-163. *Coepti belli:* genitivo objetivo; el participio concreto por abstracto, como en 116. *Auxiliis:* "actos de ayuda". Véase lo dicho en 122. Ablativo de causa. *Stetit:* "se sostuvo firme". *Ex quo:* "desde que".

164. *Sed enim:* Explícase como si dijera: "sed ex quo Tydides et... Ulixes corripuere sacram effigiem, quia (= enim) adgressi sunt avellere...". Se trata de que la frase explicativa de "enim" está anticipada a la explica-

da de "sed", intercalándose tras "sed"; no se trata de un refuerzo afirmativo, como proponen las ediciones (v. TAPHA, 1944, Joseph Fonterose: "The meaning and the use of "sed enim"). *Tydides:* nombre habitual de Diomedes, hijo de Tideo y de Deíphyla. Tomó Tebas, participó en la guerra de Troya, luchó con Héctor, al que hirió, y también a Venus y Marte.

165-166. *Fatale:* "portador del destino". *Palladium:* la estatua de Palas, con lanza y parma (v. 175). Estaba en el templo sobre la roca de Troya; ésta no podría ser conquistada, mientras la estatua permaneciese allí según los "fata". Ulises y Diomedes se las arreglaron para robarla.

168. *Vittas:* véase 133. Hay que suponer que Palas, al llevar las "vittae" en la cabeza está sin yelmo, aunque de ordinario se la represente con él.

169. *Ex illo:* "desde entonces"; correlativo de "ex quo". *Fluere et retro sublapsa referri:* infinitivos históricos. Toda la frase es una imagen náutica de la nave que navega contra corriente: la nave es la "spes danaum" que "primo" está firme, luego empieza a moverse en vaivén, "fluere", luego se desliza luchando contra la corriente, "sublabitur", y, por fin, es arrastrada hacia atrás, "retro referri".

171. *Ea signa:* "signa eius rei", v. 75-81. *Tritonia:* es una de las numerosas designaciones de Palas. Aparece aquí por primera vez en lo que tenemos de la literatura latina sin el sustantivo Pallas. El nombre de Tritón, divinidad pez, lo llevaban dos ríos; uno, en Beocia, y, otro, en Tesalia y también un lago en Africa, no lejos de la Syrte Minor. *Monstris:* "advertencias sobrenaturales".

172. *Positum:* súplase el verbo "esse". *Castris:* "in castris". *Arsere:* "cum arsere"; frases paratácticas en vez de la hipotaxis habitual "vix cum"

173. *Luminibus:* "en sus ojos". Véase en el verso 564 y 754 cómo esta metáfora pasa a designar los ojos y se extiende.

Salsus: en poetas antiguos se aplica a las lágrimas, a todo humor salado. El gramático Probo objetaba que el atributo es superfluo como epíteto; Mackail observa muy bien que pone de relieve un hecho sobrenatural; y yo añado que la palabra está en máximo relieve, subrayada también en el plano fónico por las aliteraciones "ar-sere, ar-rectis, ar-tus, s-alsus, s-udor" cuyo valor es impresivo-expresivo con significado similar a 302, 314, 328 en las mismas aliteraciones.

174-175. *Ipsa:* "toda la estatua", por oposición a los actos parciales de sus ojos y su cuerpo". *Ter emicuit:* "saltó tres veces", arcaísmo poético. *Ferens:* "con". *Trementem:* "vibrante", como en 52.

178. *Omina ni repetant:* "a menos que vuelvan a buscar los auspicios". Tal era la costumbre romana. Virgilio traslada una costumbre contemporánea, como suele hacer, a tiempos heroicos.

180. *Quod petiere... parant:* "en cuanto al hecho de que se han dirigido... es que preparan". *Comites:* "como amigos".

182. *Improvisi:* predicativo. *Digerit omina:* "interpreta las premoniciones divinas".

183-184. *Moniti:* se entiende "a Calchante". *Pro numine laeso:* "en sustitución de... para espiación de...". Aposición participal concreta como las ya señaladas (116, 162). *Quae piaret:* relativa final. Con estos dos versos responde a la pregunta "quae religio?, del 151.

185-188. *Caelo:* dativo de dirección: *Aut duci in moenia:* variación. *Antiqua sub religione:* "bajo el antiguo culto". El caballo será como nuevo Paladio portador del destino, que hacía a Troya invulnerable (165).

189-191. *In ipsum:* súplase "Calchantem". *Si violasset... futurum esse:* condicional en estilo indirecto, que recoge el pensamiento de Calchas: "si violaverit... sit". Y lo mismo la condicional que sigue. Cfr. v. 94.

192-194. *Vestris vestram:* Nótese la insistencia virgiliana en que la perdición de Troya ha de ser obra de los propios troyanos; estas insistencias tienen fuerte valor impresivo. *Ultro:* "tomando la ofensiva". *Moenia:* Argos y Micenas, fundadas por Pelops, hijo de Tántalo y de Dione; emigró desde Asia a la península que de él se llamó "Peloponeso".

Fata: "la sucesión de acontecimientos". Véase introducción "Fatum". *Nostros:* como en otros lugares el subconsciente de Sinón sorprende a su lengua: dice "nostros" hablando de los griegos. Pero la frase es ambigua como en 31, 84, 149 y otros pasajes hemos señalado. Cuando Sinón dice que "ese es el porvenir que espera a nuestros descendientes" quiere decir:

a) Que nosotros, los troyanos, tenemos un porvenir brillante a la vista?

b) Que a nosotros, los troyanos, nos espera ese porvenir, o sea, un "magnum exitium"?

c) Que a nosotros los griegos nos espera ese porvenir, "magnum exitium"?

Todas esas ambigüedades encierra la frase. Pero hay más todavía: quizá no es Sinón el que habla, sino el propio Virgilio, al pronunciar las palabras "nostros nepotes", complaciéndose en recordar a los griegos que los Romanos, descendientes de los troyanos, han conquistado Grecia. De esta manera el Fatum troyano habría escrito una gran verdad con las mentiras de Sinón.

195. *Credita:* súplase "est". *Larisaeus:* Aquiles no era de Larisa, sino de Phtia; está empleado en el sentido amplio de "tesalio", pues Larisa es ciudad tesalia. *Carinae:* nombre poético por "naves".

57-198. *Caracterización estilística.*—(Repásense en la Introducción el título "Sinón" y las líneas introductorias al episodio).

El episodio se desarrolla a lo largo de siete escenas y un epílogo; es una auténtica pieza oratoria, más oratoria que poética, con casi todas las partes canónicas de un discurso, con las ambigüedades e ironías retóricas

que tan insistentemente hemos señalado del más perfecto cuño forense, tan habituales en Cicerón. No faltan, ni mucho menos, las bellezas extraordinarias; pero a nosotros nos gusta menos la retórica de este episodio, que la poesía de Virgilio. Ya dijimos que el motivo fundamental que cruza todas las escenas es el noble sentimiento de la compasión; pero que los troyanos en realidad no compadecen a Sinón, sino a sí mismos, hartos de diez años de guerra, y que están escudando en ese noble sentimiento lo que no es sino un atentado a la razón, la libre aceptación del absurdo.

La escena primera (58-66), "Aparición de Sinón". Los versos 58-59 en el plano del significante ofrecen en los estratos de la construcción, la colocación de "ecce", en el de la sintaxis, el acusativo de parte, y en el del ritmo, el excelente verso de ritmo espondaico 58.

En el plano del significado el contenido conceptual queda desbordado por el contenido psíquico: son las imágenes asociadas a los actos, en las

que se define el "cómo", lo verdaderamente importante: a) lamentable situación en que aparece Sinón; b) marcha lenta, resistente, del prisionero, que el ritmo espondaico subraya, centrándose sobre el concepto verbal. El valor de estos recursos estilísticos es fundamentalmente impresivo, canalizando y polarizando la atención del oyente-lector sobre el concepto emitido e introduciendo un tiempo lento—en este caso sí, pero en otros, no—en la percepción psíquica de los hechos comunicados. *La escena quiere Virgilio "que la veamos".*

La escena segunda (67-73) es un exordio narrativo y ya introduce el motivo de "La compasión". Es un típico exordio oratorio, destinado a ganarse la benevolencia de los jueces. He aquí los recursos estilísticos procedentes de los diversos estratos lingüísticos que la caracterizan: Sinón es calificado de "turbatus, inermis, mísero". La interrogación retórica es su expresión, con uso similar a 42-44; el verso 68 arranca con ritmo dactílico salvo el quinto pie, cosa excepcional, y además con un también excepcional cuadrisílabo final; el verso 69 se prolonga en ritmo espondaico.

Los recursos tienen doble valor expresivo del estado de ánimo de Sinón, e impresivo, canalizando nuestra atención sobre los conceptos que definen los actos de Sinón: "constitit, circumspexit" e introduciendo un tiempo lento también aquí, en concordancia con el ritmo, en la percepción. *Nerviosismo inicial—arrancada dactílica—, actitud meditativa, calculante, implorante—lento ritmo espondaico—, y todo ello teñido de emotividad en las interrogaciones retóricas. El auditorio, además de "ver la escena" debe "compadecer a la víctima".*

La tercera escena (73-104) es un "Exordio persuasivo", tras el exordio emotivo. Ganada la compasión de sus jueces, Sinón empieza a contar sus desdichas. El ritmo camina, suelto, tendente a la prosa; son frecuentes los encabalgamientos (por ej., 83, 89, 90), que ponen de relieve la palabra encabalgada. Subrayemos en el significante los siguientes recursos de estilo procedentes sobre todo del estrato fónico y del léxico en 80-87: aliteraciones "p-roditione, P-elasgi"; "in-sontem, infando, in-dicio"; "lu-mine, lu-gent"; "pro-pinquum, pauper, pa-ter, pri-mis". En el estrato léxico: "fando, in-fando", los nombres griegos, la palabra poética "incluta", el neologismo "proditione", el arcaísmo "cassus"; en la construcción la oposición "illi-me".

¿Qué valor significativo tiene todo esto? El contenido conceptual queda rebasado por el psíquico, es decir, las imágenes asociadas ocupan el primer plano, definiendo la escena en una nota arbitrariamente elegida por el poeta, que transporta al significado la visión y análisis personal de la realidad evocada en el significante. ¿Qué imágenes son? Las de la triste situación e injusta suerte del inocente Palamedes, dignísimo de una compasión... que revierte sobre Sinón, tan desvalido al morir su palamedes. Por eso se destaca el nombre Palamedes con los recursos vistos; la injusticia de su triste suerte tiene centrada en el "in-sontem" que absorbe el volumen fónico de las aliteraciones y por la insistencia (v. 93); su triste destino lo expresan "cassum, lu-mine lu-gent"; y la compasión que Sinón revierte hacia sí en la expresión de su desvalimiento "illi-me" terminada en la dolorida evocación de su padre, "pauper, pater, primis". Y el motivo de la compasión se continúa en las insistencias sobre la inocencia

93 en la dolorida evocación de la patria en 95 "patrios Argos". Y se cierra este exordio como empezó: con una implorante apelación a la emotividad del auditorio; la expresión de esta emotividad reside en las anáforas, versos 97, 98, 99, "hinc...hinc... hinc..." y los infinitivos históricos combinados con ellas y, sobre todo, en las interrogaciones retóricas, 101-103, con la acumulación de partículas, coloquialismos, expresión del balbuceo implorante.

La escena cuarta, "Narración" (105-144): Sinón, ganada ya la confianza y simpatía y excitada la curiosidad (105-6), entra de lleno en la narración. Toda ella se desarrolla en ritmo suelto; pero la inspiración de la compasión sigue siendo el motivo continuo; ahora en forma de pinceladas estilísticas magistrales. En el verso 107 el estrato fónico es expresivo por sí mismo, sin necesidad de que concurran otros: p... p... f... p... f, son aliteraciones que imitan el tartamudeo implorante (un caso de armonía imitativa). Dos elementos significantes de importancia, uno del estrato rítmico otro del de la construcción, caracterizan el verso 109: es un verso espondaico y "longo" es su palabra básica, sobre la que se polariza la fuerza impresiva: la lentitud del ritmo, la heterodyna subrayan el sentido de la palabra; confróntese la explicación del verso 26; como aquél, éste es también una gran pieza estilística (Lo que no obedece al simple ritmo: el verso 105 es también de ritmo espondaico pero no tiene valor estilístico alguno, a menos que se encuentren convergencias inadvertidas).

Las palabras del oráculo, 116-119, son una muestra del estilo de los "carmina"; simetría rítmica y de construcción: "sanguine-placastis-ventos—et virgine caesa || sanguine-quaerendi-reditus—et anima argolica".

Detrás viene el verso magistral de esta escena, el 120. ¿Qué es lo que hay en él? El 119 lo prepara con el eco de las aliteraciones: "v-olgi, v-ox, v-enit"; ahora el verso se precipita en un ritmo dactílico; el término poético "gelidus" y la construcción en quiasmo, que ponen de relieve los dos verbos con sus sujetos, lo completan; como ocurre siempre en estas joyas estilísticas, concurren varios estratos, aquí el rítmico, léxico y de la construcción. ¿Cuál es su valor en el plano del significado? En esta escena el

contenido conceptual está en primer plano, subrayándolo el contenido psíquico; el significado es sencillo de percibir: terror paralizante, "obstipuere", "gelidus"; sacudida nerviosa, el ritmo dactílico. Los recursos tienen, pues, carácter fundamentalmente impresivo, modificando nuestra representación mental. ¿Quién es la víctima lastimosa? El "mihi" del verso 124, el "me" del verso 129; las largas que da Calchas, tienen el mismo fin: Sinón sometido a la tortura de una espera mortal; de nuevo Sinón es calificado de "miser" en 131; y otra vez "mihi", dativo ético, y la palabra clave "infando"... El arcaísmo "leto" el término raro "delitui", la construcción en hipálage "obscurus", y en el estrato fónico las aliteraciones y homofonías "li-moso, la-cu, de-litui" son recursos que refuerzan el contenido conceptual. De nuevo la dolorida evocación de la patria y la familia, formando unidad como los versos 87, 95, aparece en 137-8, esta vez expresada en el estrato rítmico del significante por medio del verso de ritmo espondaico y no como allí, por la aliteración: la evocación es dolorida y morosa, Sinón saborea lentamente el recuerdo de los hijos, de su padre. La diferencia reside en que el ritmo tiene aquí más valor expresivo que impresivo, en que se define un modo de sentir de Sinón. Reunidas en unidad las tres evocaciones se puede observar que al servicio de ellas ha puesto Virgilio los estratos fónico, rítmico-métrico y de la construcción. Ahora ya Sinón pide piedad directamente: "miserere".

Los versos 144-151 representan el triunfo de Sinón. Virgilio insiste una y otra vez en el "miserescimus". Las preguntas de Priamo son por completo absurdas: Sinón ya lo ha dicho todo.

La segunda parte de la narración 154-194: "El perjurio (154-61). El perjurio de Sinón envuelto en las ambigüedades que hemos comentado en su lugar viene provocado por las estúpidas preguntas de Priamo: quien cede a la pasión irracional y ahoga la voz de la razón, necesita la ilusión de la complicidad divina. Las pausas de sentido, coinciden con el fin de verso, subrayan el tono implorante de Sinón.

Luego en 162 ss. Sinón vuelve a repetir la misma historia; pero ahora habla seguro: la narración corre a ritmo de prosa; no faltan recursos es-

tilísticos probables sobre todo en el estrato fónico: "ca-stris, ar-sere, coruscae, ar-rectis, sa-lsus, ar-tus, su-dor"; la casi ausencia de notas especiales en los otros estratos no permite afirmar que éstos sean procedimientos estilísticos y no hechos de lengua; lo más que se les puede atribuir es valor impresivo, sin añadir nada al contenido conceptual ni a la percepción psíquica. Señalemos únicamente la convergencia del estrato fónico en 189 y 192 "ve-stra ma-nus, vi-olasset Mi-nerva" con el de la construcción: "si vestra manus... si manibus vestris", y la repetición, que tiene claro significado: *el pueblo troyano va a perecer por su propia mano; así se lo anuncia Sinón entre ambages, así emerge a la conciencia la voz amenazadora del absurdo triunfante.* Y así cierra Virgilio este capítulo. *El absurdo, lo irracional, la oscuridad han triunfado; el pueblo troyano ha vendido libremente su futuro: el precio será el goce de unas horas de paz ilusoria.*

* * *

199. *Hic:* "entonces"; valor temporal, como es frecuente. *Aliud maius:* "otro espectáculo de más envergadura".

200. *Magis:* "multoque magis tremendum". *Improvida:* "volviéndose incapaces de ver", o, según otros, "que no se lo esperaban".

201. *Neptuno:* dativo. Designado sacerdote de Neptuno por sorteo, pues tal era el procedimiento, al no tener sacerdote propio un dios. Los troyanos, según Servio, habían dado muerte al sacerdote de Neptuno, por no haber podido evitar la llegada de los griegos.

202. *Sollemnis:* "acostumbradas", en las qe se ofrecían los sacrificios periódicos. *Ingentem:* "enorme". Véase verso 20.

203-205. *Gemini:* "una pareja". *Alta:* "maria". El alta mar se designa habitualmente "altum", que significa "profundo". *Angues:* palabra poética

por "serpentes". *Incumbumt pelago:* "hacen sentir su masa sobre el mar". La misma expresión en el libro I, 84, para decir que los vientos hacen sentir su fuerza sobre el mar.

206-208. *Pectora quorum:* "quorum pectora". *Iubae:* "crestas"; la imaginación popular atribuye este apéndice a los dragones.

208. *Pone:* "detrás"; arcaísmo poético. *Legit:* "despunta, apenas toca". *Sinuat:* "se ondula", palabra poética. *Immensa volumine terga:* "sus lomos inmensos por su espira"; la expresión habitual sería: "inmensis voluminibus terga", "lomos de inmensas espiras"; pero Virgilio da preferencia a la expresión anterior, representativa de la percepción sensorial.

209-211. *Spumante salo:* es la zona del mar donde se deshace el oleaje. *Arva tenebant:* "se abalanzaban sobre", como muy bien explicó Fowler y recoge Mackail. *Suffecti:* "teñidos". *Oculos:* acusativo de relación (véase 57); aquí el participio puede muy bien conservar el valor medio. *Sibila ora:* "sus silbantes bocas".

212. *Diffugimus:* "huímos en desbandada". *Agmine certo:* "con dirección segura", es decir, hacia Laoconte, como guiadas de antemano; se podría traducir "en línea recta"; pero la idea que Virgilio subraya es que van predirigidas.

214. *Parva corpora:* complemento directo de "implicat" y del part. "amplexus". *Depascitur:* "devora enteramente".

216. *Post:* adverbio, en correlación con "primum". *Auxilio:* dativo de finalidad. *Ingentibus:* "multiplicados" (v. 20). *Spiris:* "con sus anillos".

218-219. *Collo:* dativo de "circum... dati"; tmesis. *Terga squamea:* acusativo como en 210 y 57. *Superant:* "sobresalen", sin complemento directo.

220-221. *Tendit divellere:* uso libre del infinitivo como en 10, 74, 105. *Sanie:* "baba". *Vittas:* acusativo de relación.

223-224. *Qualis mugitus:* súplase "tollit": "semejantes mugidos lanza el toro". *Saucius:* predicativo. *Incertam:* "que ha errado el golpe".

226-227. *Effugiunt lapsu:* "se retiran deslizándose". La lección que da Goelzer, "diffugiunt", es estilísticamente repudiable: las serpientes han operado en pareja "gemini", 203, con un curso prefijado, "agmine certo", 212, en pareja de nuevo, 225, y no se ve porqué ahora en dispersión; además de que "gemini" sujeto estaría en antítesis con "diffugiunt". *Teguntur:* con valor reflexivo. *Tritonidis:* la representación de Virgilio es la misma que Fidias hizo de la Atenea Pathenos: la mano izquierda está apoyada sobre el extremo superior del escudo y el otro extremo sobre el suelo; detrás del escudo está una serpiente, consagrada a Palas Atenea; ahí es donde se esconden.

199-227. *Caracterización estilística.* Este episodio es de una belleza impresionante. Posee toda la perturbadora expresividad del arte helenístico. Veamos cómo opera Virgilio.

El episodio consta de dos escenas muy claras: aparición de las serpientes (199-208); acción: 209-227. *Escena primera:* en el plano del significante, los siguientes hechos de lengua adquieren categoría estilística y tienen valor significativo: del estrato fónico, las aliteraciones y homofonías "ma-ius, mi-seris, mu-lto, ma-gis" en 199 y "provida, pectora, s-orte, s-ollemnis". Del estrato léxico son de destacar "ingentem", concepto insistentemente reforzado en "multo magis, gemini, immensis, incumbunt pelago, immensa terga"; las palabras poéticas "mactabat, angues, sinuat, pone". Del estrato de la construcción "ecce" para introducir un elemento de sorpresa, como en 57 y en tantos otros pasajes, "gemini" en disyunción.

¿Qué valor tienen todos esos elementos significantes en el plano del significado? *Este: la escena es una apelación a la fantasía, a la imaginación visual; a través de esta escena Virgilio nos "hace ver" el episodio, centrando nuestra atención en su grandiosidad.* La acumulación de sonidos "m", que por sí sola carecería de significado, hay que sumarla a las insistencias léxicas y de construcción; su función es centrar nuestra atención en ellas,

sin añadir ninguna evocación auditiva, a pesar de ser la "littera mugiens". Y no cabe más conclusión que la dicha (Cfr. I-50-63 la "Caracterización estilística"). El contenido psíuqico ocupa el primer plano, las imágenes visuales asociadas eclipsan las noticias comunicadas. *Masa, volumen y potencia en movimiento:* eso es esta escena.

Pero en la escena segunda Virgilio, con virtuosismo de artista consumado, va a traducir el episodio a imágenes auditivas, nos lo va a "hacer oír"; tendremos así dos versiones, visual, la una; auditiva, la otra, del mismo episodio. Por tanto, en esta segunda escena el estrato fónico tiene función predominante: Aliteraciones y resonancias, "so-nitus, sp-umante, sa-lo, su-ffecti, san-guine, sibila", combinadas con "ar-va, ar-dentes", "sibi-la-lam-bebant, lin-guis", con "sibila" destacada además por disyunción y por el encuentro de sonidos "la-lam", que seguramente Servio consideraría cacofónico como en 27, o como podría verlo en 97, 462, 250; pero Servio se equivoca: son efectos buscados y valiosos casi siempre. Las aliteraciones y repeticiones de "pe-tunt, pri-mum, par-va, cor-pora, ser-pens, am-plexus, im-plicat, de-pascitur", en 213-215, subrayan el concepto emitido en "agmine certo": es un paso acompasado, predeterminado. La masa y el volumen dinámicos emergen de nuevo en el grecismo "spiris", en el neologismo "squamea", en el final "superant" y en la insistencia aliterada "collo, capite, cervicibus". Y la muerte de Laoconte se consuma en medio de un grito suprahumano en los versos 220-224. La armonía imitativa de las consonantes silbantes en los versos 209-211, es ratificada aquí por formulación directa. *La escena entera es, pues, una apelación a la imaginación auditiva.*

El episodio en su conjunto es una orgía de masas, volúmenes, potencia y ruido en movimiento, versión literaria exacta del arte helenístico.

* * *

228-230. *Novus:* "de nueva especie"; terror sobrenatural. *Insinuat:* "penetra, se filtra". *Merentem:* "como culpable". *Scelus expendisse:* "ha pagado su delito", propiamente "las penas de su delito".

230-232. *Qui:* relativa causal. *Intorserit tergo:* véase 51: "tergo" aquí dativo de dirección. *Robur:* "equum". *Ad sedes:* "al templo de la diosa".

235. *Accingunt:* este verbo no aparece usado por Virgilio intransitivamente en ningún otro lugar; no hay porqué suplir "se": "todos atacan la tarea". La explicación estilística del uso es óptima: "todos asedian la tarea"; la tarea es el enemigo sitiado: los troyanos están ahora sitiando y socavando, como enemigos, su propia patria, con lo que se ha cumplido la ambigua profecía de Sinón: "sin manibus vestris", 192.

236. *Lapsus rotarum:* grecismo por "rotas labantes". *Stupea vincla:* "una maroma". *Feta:* "llena".

239-240. *Sacra*: "himnos". *Gaudent contingere*: infinitivo propio de la poesía como en 10, 74, 105, 220, 239... *Minans:* "dominadora"; predicativo.

241. Verso evocación de Ennio: "o pater, o patria, o Priami domus!"

Divum domus: "mansión de los dioses", por los numerosos templos que allí había.

242. *Portae:* no se trata de ninguna puerta, pues entró por una brecha, 234, y ya está dentro. Tropezar en el umbral era de mal agüero, y Virgilio acumula convencionalmente malos presagios.

243. *Quater:* el número cuatro, según Donato ad. Ae. VI, 243, es ritual en los sacrificios a los dioses infernales y, por tanto, presagio de muerte.

244-245. *Immemores:* predicativo: "irracionalmente", como ahora "caeci"; no se refiere a ningún hecho concreto, sino a la situación psíquica de los troyanos. *Infelix:* "mortal".

228-245. *Caracterización estilística*.—La reacción de los troyanos Virgilio la describe sobriamente: un arcaísmo, "tremefacta", y una palabra

poética, "pavor", en el léxico, y una disyunción en la construcción, "novus... pavor", le bastan para definir: *terror suprahumano, sobrenatural: la superstición triunfante.*

En la escena segunda, Virgilio se complace en poner de relieve la acción. En el plano del significante los verbos encabezando versos y frase (234 hasta 237) e "intendunt" encabalgado, y algunas aliteraciones subrayantes del nombre "machina" aplicado al caballo: "f-atalis, f-eta, m-inans, m-uros"; y la pincelada de los niños y niñas inocentes bajo el caballo. Luego las evocaciones prestigiosas de los versos 241-242; en resumen, el contenido conceptual ocupa el primer plano, estelado por algunas apelaciones a la emotividad y la fantasía. Señalemos dos significantes del estrato léxico, usados predicativamente, "immemores y caeci", irracionalmente, ciegamente", *que le sirven a Virgilio para cerrar el episodio definiendo explícitamente por boca de Eneas el triunfo de lo irracional, de lo oscuro, con arreglo al simbolismo que hemos establecido.*

* * *

246. *Tunc etiam:* "todavía en el momento aquél"; no "una vez más", como Sabbadini interpreta. *Fatis:* "para los sucesos que se echaban encima". *Casandra:* Homero la define como la más bella de las hijas de Hécuba y Príamo. Apolo le otorgó el don de profecía con promesa de amor por parte de ella; mas como ella no la cumpliese, Apolo la castigó conservándola el don de profecía, pero privándola de poder expresivo para hacerse creer por sus oyentes. Profetizó, cuando Paris nació, que sería nefasto y que debía ser sacrificado; cuando Helena llegó a Troya, predijo la destrucción de la ciudad por su causa, pero nadie la dio crédito. Agamenón se la llevó como esclava a Micenas y, cuando aquél murió, Casandra pereció a manos de Clitemnestra. La figura de Casandra es delicada y profundamente lírica y emotiva, y su aparición es una brisa de simpatía y piedad.

248. *Quibus esset:* relativa causal, que explica el "miseri".

249. *Festa fronde:* son las guirnaldas con que se adornaban los templos.

246-249. *Caracterización estilística.*—Los elementos significantes valioson son: "tunc etiam" frente a "fatis futuris", y "nos miseri" frente a "festa-fronde"; son dos parejas de antítesis conceptuales: el ahora frente al futuro, la dedicha real frente a la actitud festiva. El contenido conceptual es lo valioso. Pero este episodio, como el anterior, son un epílogo de la primera parte, y así hay que entenderlos. *La razón y la luz ahogadas aún tienen su oportunidad hasta el último instante*, "tunc etiam"; el libre albedrío, sin embargo, "nos miseri", realizará la palabra eterna, el "Fatum". *Es el contenido simbólico-cultural lo que ocupa el plano primero.*

* * *

250. *Vertitur caelum:* los antiguos creían que la bóveda celeste hacía un giro completo sobre la tierra en un día de oriente hacia occidente: el sol y la noche avanzaban de oriente a occidente, y la una surge del Océano cuando el otro se hunde en él, y a la inversa. *Oceano:* ablativo de procedencia. La expresión es enniana y también la expresión "ruit nox", que proviene de Homero (Od. V., 294). El verso de ritmo espondaico. *Ruit:* "cae, se precipita desde".

252. *Fusi:* "desplegados". Enálage: "funduntur taciti". *Moenia:* "la ciudad".

254. *Phalanx ibat:* la expresión alude a la marcha en orden de batalla.

255. *Tacitae... silentia:* pleonasmo, frecuente en poesía. *Amica silentia:* "silencios cómplices". La tradición señala que Troya fue tomada en

noche de plenilunio; pero el comentario de Servio, de acuerdo con Mackail, más concorde con los hechos, permite afirmar que lo fue en el primer cuarto. Obsérvese en el verso la doble enálage y el quiasmo. La expresión lógica seria: "per tacita silentia amicae lunae".

256-259. *Flammas:* "la señal". *Et iam ibat, cum extulerat fatisque laxat:* coordinación por subordinación: "et iam ibat, cum, postquam extulit, laxat". Los tiempos de los verbos indican la sucesión cronológica de las acciones. *Fatis:* "los designios divinos". *Iniquis:* para los troyanos. *Deum:* genitivo arcaico, que ya hemos visto. *Pinea:* "de pino", por cualquier clase de madera, como otras veces. *Danaos... claustra:* hysteronpróteron.

259-260. *Ad auras:* "al aire libre". *Laeti:* predicativo. *Cavo robore:* designa el caballo (230); el nombre de la madera designa el objeto.

261-264. Enumeración poética. Son conocidísimos Ulises, Menelao, Estenelo, Epeo, Neoptolemo y Macaon, hijo de Esculapio. Los demás casi desconocidos. *Primus:* como "princeps", indicando jefatura; pero nada se opone a que indique simplemente orden de salida: "primus aut princeps", dice Servio.

265. Verso de ritmo espondaico con aliteración y expresión enniana: "somno vinoque sepultam"; también el acusativo "urbem" sin preposición es poético.

266-267. *Omnis:* únase a "socios". *Conscia:* "conjurados".

250-267. *Caracterización estilística.*—En el plano del significante se acumulan los recursos estilísticos en los versos 250, 251, 253, 255, 265. Ellos son los que definen el motivo central de la escena: la noche.

En el verso 251 nos encontramos con las siguientes convergencias significativas. *Estrato fónico:* acumulación de resonancias nasales: in-ens-umb-am-um-um-. 2. *Estrato rítmico:* verso de ritmo espondaico con hetero-

dyna 3. *Estrato léxico:* la palabra "magna" referida a "umbra" anómalamente, pues la sombra no es "grande", sino densa; pero Virgilio subraya la noción de grandeza creciente mediante la amplificación expresada por 4, estrato de la construcción polisíndeton, "terramque, polumque, Myrmidonumque dolos". Este verso y el 265 son estilísticamente y significativamente, por tanto, el eje polar de la escena. El verso 250 es todo él arcaizante; tiene monosílabo final con repetición de sonido, como en 26, 211 y otros: "Ocea -no-Nox", que es un encuentro de sonidos buscado, sirviendo monosílabo para subrayar lo grande aquí, en otros lugares (Georgia., I, 181), lo pequeño. En el verso 253 el estrato del léxico "conticuere—sopor" subraya el silencio; en el 255 el estrato de la construcción con la enálage y léxico insisten de nuevo en el silencio. El verso 265 cierra la escena y el motivo con broche de oro. 1. Estrato rítmico-métrico verso de ritmo espondaico con heterodina. 2. Estrato del léxico: arcaísmos con aliteración. 3. Estrato de la construcción: quiasmo.

¿Qué valor significativo tienen todas estas convergencias? *Situar en el primer plano la circunstancia sobre los hechos: la noche con su poderío.* El contenido conceptual queda así rebasado por el psíquico: los ecos de la noche quezá están expresados en las resonancias nasales (el silencio que se oye), el poderío dominador de la noche en el estrato léxico del verso 251, el avance implacable de la noche en el estrato rítmico, que introduce en tiempo lento en la percepción de los conceptos evocados —grandeza, poder, sopor—, y el silencio, la pesadez, en "sopor, fessos, tacitae, silentia, sommo vinoque sepultam". *La noche llena de presagios: he ahí el motivo central de la escena. La noche y sus silencios se ven y se oyen.*

268. *Prima quies:* "el primer sueño".

269. *Gratissima serpit:* "se infiltra placidísimamente"; el adjetivo es predicativo.

270-273. *Ecce:* palabra introductoria de un factor de sorpresa, como tantas veces hemos visto. Entiéndase: "Hector vissus adesse mihi, raptatus aterque... perque pedes traiectus, ut quondam".

273. *Traiectus lora:* Se trata de un pasaje muy discutido, que hasta reciente fecha era un enigma filológico. *Lora* no es un acusativo de parte, pues la parte lo serían los pies; tampoco es complemento directo, pues *traiectus* no es interpretable como voz media. Hasta aquí la explicación es clara. Pero si no es acusativo de parte ni complemento directo, ¿qué es o al menos cómo se explica? En mi edición del libro II traté de desarrollar la explicación de J. Kinght. La solución definitiva a este enigma la ha dado S. Mariner en su artículo "Traiectus lora", en "Estudios Clásicos", número 38, 1963, págs. 107 ss., activando los datos que la Sintaxis histórica del latín nos ofrece con el principio metodológico de convergencia, capital en nuestra Estilística. He aquí la explicación: "lora" no es acusativo de parte ni complemento directo de "traiectus", pero se infiltra como complemento directo anormal que tiene suficientes justificaciones: 1.º, como un resto de indiferencia básica a la diátesis (voz) de las formas participiales en -to. 2.º, como un helenismo, "pues no cabe descartar el influjo griego". 3.º, pero tan anormal expresión sería lingüísticamente ininteligible, quedando anulado su poder "informativo", si no viniera "arropada" en las combinaciones convergentes de elementos lingüísticos que constituyen el estilo de esta escena: las aliteraciones p-ulvere, p-erque, p-edes en el estrato fónico; la insistencia en el timbre vocálico "e"; el encabalgamiento de "pulvere" en el estrato de la construcción. *Ahora, añadimos, todo esto tiene fácil interpretación en el plano del significado: las nociones comunicadas por "pedes" y "lora" pasan a ocupar el primer plano en la percepción, quedan potenciadas; en los versos 273-4, la figura de Héctor se define solamente como "pedes et lora" de modo que en la imaginación del lector sólo los pies tumefactos y las riendas es lo que queda de Héctor.* Con lo que se establece una perfecta armonía con todo el resto del Contenido psíquico de la primera escena, que, como puede verse en la "Caracterización estilística", va definiendo a Héctor visualmente por sus cabellos y su barba. Se confirma así uno de nuestros principios fundamentales: lo lingüísticamente anormal no tiene más que dos alternativas: o es hecho de estilo o es un fallo del poeta (como en otra parte de este libro sumariamente indicamos) y su

condición de hecho de estilo emana de su integración en convergencias, no de su anormalidad.

274. *Ei mihi:* es un ennianismo.

275. *Redit:* ¿no será un presente de los que llamo "epigráficos", a saber, un presente tomado de la inscripción que hay al pie de un mosaico o pintura que Virgilio contempla o evoca, o la inscripción que él mismo pone al cuadro evocado? Este tipo de presente aparece en escenas que sabemos preferidas por las artes plásticas antiguas. Habitualmente lo definen como presente histórico. *Indutus exuvias... iaculatus Phrygios ignes:* los dos participios están en voz media, no pasiva, por tanto, los acusativos son complemento directo, no de relación. *Aquili, Danaum:* genitivos (v. 7).

276. *Puppibus:* dativo de dirección.

277-278. *Barbam, crinis, vulnera gerens:* el participio "gerens" explica a "matatus"; tradúzcase "exhibiendo" pues ése es, sin duda, su valor expresivo, como muy bien observa Servio. *Plurima:* "en gran número" apositivo de "quae". *Circum* va con "muros".

279-280. *Ultro:* "tomando la iniciativa" modifica a "compellare y expromere"; pero "flens" se une a "ipse".

281. *Lux:* "faro salvador". *Teucrum:* genitivo.

282. *Exspectate:* vocativo atraído por "Hector", que funciona como nominativo referido lógicamente al sujeto.

283. *Ut:* referido a "aspicimus" con valor exclamativo.

285. *Defessi:* apositivo,, referido al sujeto "nosotros". *Causa:* con sentido próximo a su derivado "cosa". *Serenos:* "antes hermosos".

287. *Ille nihil:* entiéndase "respondet".

288. *Graviter:* modifica a "gemitus". Obsérvese la anástrofe de la preposición.

289. *His flammis:* Héctor no ha hablado de las llamas; pero el subconsciente de Eneas, personificado en Héctor, ha percibido la realidad circundante. (Véase Fatum en la Introducción.)

290. Verso construido en quiasmo. *Culmine:* término poético.

291. *Datum:* "se ha hecho por..."

292. *Etiam:* "sin duda". *Hac: entiéndase* "hac mea destra".

293. *Sacra:* "los objetos del culto", que en seguida menciona.

294. *Fatorum:* "de los acontecimientos que te esperan".

295. *Magna:* palabra en relieve por encabalgamiento; alude a la futura Roma.

296. *Manibus:* se entiende "suis". *Vittas:* son las "infulas" y "Vestam" es la estatua de Vesta, que en tiempos arcaicos, sin embargo, no tenía representación plástica.

297. *Aeternum:* en gran énfasis en correlación con "magna" en cuanto a expresividad. *Ignem:* el fuego del hogar es el centro del culto familiar y símbolo de los dioses familiares. Cada ciudad tenía también hogar, símbolo de la continuidad del Estado.

268-297. *Caracterización estilística.*—Se desarrolla el episodio a través de dos escenas: 1. La aparición, 270-288. 2. El mensaje del espectro, 288-297. Tenemos los siguientes elementos significantes: 1. En el estrato del léxico, "Ecce" introduciendo el factor de sorpresa. Sobre Héctor operan de modo insistente (como los atributos de magnitud en la escena de las serpientes) las notas de "maestissimus, ater, cruentus, tumens (referido a los pies), squalens (la barba), concreti sanguine (los cabellos), "gerens volnera, effundens fletus, ducens gemitus". Y las palabras de Eneas aún insisten: "flens, maestas voces, vultus foedatos". 2. En el estrato rítmico métrico el verso de ritmo espondaico 277.

¿Qué valor significativo tiene todo esto? Como en los casos anteriores, y casi siempre que el estrato léxico tiene la función principal, el contenido conceptual comunicado ocupa el primer plano del significado, *pero el contenido psíquico traduce las noticias a imágenes visuales; el ritmo espondaico introduce un tiempo lento en la percepción psíquica de algunos elementos léxicos —barbam, crinis— de la evocación. El espectro personifica el acto de percepción subconsciente del desastre por Eneas.*

En la escena segunda. "El mensaje del espectro", también el contenido conceptual es lo importante; algunas insistencias léxicas señalan los puntos de énfasis expresivo: "sacra", la tradición, por un lado, el futuro, la misión, expresado en "magna, aeternum" por otro, toman especial relieve. *En esta escena aflora a la conciencia de Eneas la percepción subconsciente del desastre.* En seguida va a despertar. Es la primera orden positiva que recibe Eneas de sustraerse a la hora presente. Está empezando a nacer el nuevo héroe.

* * *

298. *Diverso:* "en diversos lugares", pero referido a "luctu" como adjetivo apositivo. *Miscentur:* significa este verbo "agitar, remover" y pocas veces "mezclar".

299-300. *Secreta... obtiecta:* "alejada... cubierta por delante". *Reccessit:* quizá un perfecto negativo, más bien que un modo de señalar anterioridad lógica con "clarescunt".

300. *Clarescunt:* palabra rara, aplicada al sonido; evoca la luz de los incendios. *Ingruit horror:* "avanza creciente el horrible estruendo".

302. *Fastigia:* "los aleros".

303. *Ascensu:* palabra sólo aquí usada por Virgilio: "por un oblicuo paso"; indica una subida inhabitual. *Arrectis auribus:* ablativo de circunstancias acompañantes. Expresión metafórica tomada del reino animal.

304. *Veluti:* imagen homérica.

307. *Praecipitis:* predicativo. *Inscius:* "sorprendido". La expresión lógica sería: "stupeo inscius, veluti stupet pastor, cum..."

309. *Manifesta fides:* "la verdad quedó clara".

310. *Deifobi:* Uno de los hijos de Priamo. *Dedit ruinam:* perífrasis amplificante de valor expresivo.

298-313. *Guión estilístico.*—De ahora en adelante deben intentarse en clase caracterizaciones similares a las que damos hechas. Como guión únicamente señalemos en esta escena que el estrato fónico está subrayando el contenido conceptual. *Virgilio nos "hace oír" la batalla;* abundan los juegos de sonidos; a veces coadyuva el estrato léxico: la casa de Deífobo "ampla, dedit ruinam": el tamaño hace más ruidoso su hundimiento; y éste es el valor expresivo de la parífrasis; *las aliteraciones del verso* 303 *a-a-a-a-a, traducen fónicamente una actitud, por tanto, una imagen visual: la boca abierta del que escucha anhelante, después del penoso esfuerzo de la subida: poco más o menos esa es la posición de la boca para articular el sonido; hay, pues, una armonía imitativa de orden visual, no fónico; no hay que empeñarse en hallar correspondencias auditivas con los sonidos aliterados.* Marouzaeau en su Estilística, pág. 30, cree oír la tensión y el esfuerzo, a mi juicio equivocadamente. Véanse las explicaciones dadas a las aliteraciones de "a" en 314 y 328. E igualmente arbitrarias nos parecen las explicaciones de Knight, págs. 247 ss. a las aliteraciones de "a", por partir del mismo apriorismo (Cfr. 318-35).

* * *

314. *Nec sat rationis:* "y escasa reflexión". Expresión abreviada.

315-316. *Manum:* entiéndase "de hombres". *Glomerare, concurrere:* infinitivos dependiendo de "ardent" como en 105 y otros pasajes. *Animi:* plural poético.

317. *Succurrit:* "in mentem venit", como explica Servio. El verso es similar al de Horacio "dulce et decorum est pro patria mori" (Od. III, 2, 13).

314-317. *Caracterización estilística.*—En el plano del significante nos encontramos: 1. Estrato fónico: aliteraciones "ar-ma, a-mens, ar-dent, a-nimi". 2. En estrato de léxico: "amens, nec sat rationis, ardent animi, furor, ira, mentem praecipitat". 3. En el estrato de la construcción "praecipitat" en relieve por encabalgamiento. 4. En el estrato sintáctico: frases yuxtapuesta y braquilógicas.

¿Cuál es el valor convergente en el plano del significado? *Todos estos fenómenos se centran para poner en relieve, no los actos de Eneas, sino el modo de realizarlos: pasional e irracionalmente.* Esto explica la desobediencia de Eneas a Héctor. Su reacción es la de un combatiente cualquiera, que se entrega a la desesperación del momento; a la hora presente para sufrirla y morir. Eneas aún no tiene conciencia de su misión. Es un hombre, no el nuevo héroe.

* * *

318. *Ecce:* véanse 57, 201, 270... *Panthus:* uno de los miembros del consejo de Priamo. *Achivum: genitivo arcaico.*

320. *Sacra:* complemento de "trahit". Obsérvese la preocupación por el pasado, los "sacra", y por el futuro, los niños.

321. *Limina:* entiéndase "mea".

322. *Res summa:* "el punto decisivo". *Panthu:* vocativo griego *Quam prendimus arcem:* Para Eneas no es dudoso que se ha perdido la ciudadela principal; pero había otros puntos defendibles en la ciudad; por eso pregunta: "¿Qué posición podremos ocupar?" El indicativo en lugar del subjuntivo deliberativo tiene valor expresivo: no es tiempo de duda..., aunque se dude.

324. *Summa dies:* "el día final". *Ineluctabile:* neologismo.

325. *Dardaniae:* dativo simpatético. *Fuimus... fuimus:* son los ejemplos típicos del perfecto negativo; no expresan la existencia en el pasado, sino su fin, la no existencia en el presente. Estos tres versos son de un alto poder evocador y son reminiscencia homérica.

328. *Arduus:* "dominador". Este adjetivo es otro de los que prefiere Virgilio; suele tener fuerte valor expresivo-impresivo; es casi de regla en el poeta su refuerzo fónico con aliteración en "a".

330. *Bipatentibus:* arcaísmo poético, que define el modo de entrar en tromba.

331. *Milia:* "a millares"; referido a "alii"; y delante de "quot" se sobreentiende "tot".

332. *Angusta viarum:* genitivo partitivo dependiente de un adjetivo sustantivado. Este giro se extiende en Salustio y la prosa poetizante posterior, y desde Lucrecio en toda la poesía. No hay ninguna noción partitiva; es como si dijera "augustas vías".

333. Preferimos con Mackail y Goelzer la lección "oppositi", en vez de "oppositis", que dan Hirtzel-Sabbadini, apoyados en el Mediceus.

318-335. *Guión estilístico.*—Limitémosnos a indicar que en esta escena son, de modo similar a la anterior, el estrato sintáctico y el de la construcción los que ofrecen recursos estilísticos. *El resultado es que el con-*

tenido conceptual queda visualizado, como en otros lugares, y la escena "se ve"; por tanto, se define y ocupa el primer plano el "cómo" se desarrollan los hechos.

En el plano del significante son notables en el estrato de la construcción los encabalgamientos numerosos, las palabras en relieve por su colocación; en el sintáctico, las parataxis, con el mismo valor significativo que en la escena anterior (precipitación, alocamiento). Y señalemos la insistencia virgiliana en la irracionalidad unida a la oscuridad, conforme al simbolismo que establecimos: "amens", 321, "caeco", 325. Abundan las insistencias fónicas, destinadas a subrayar las apelaciones de otros estratos: "ar-ma, a-mens, en 314, "ar-duus, ar-matos, as-tans" en 328; las aliteraciones son aquí simples ecos que prolongan el sonido inicial de "arduus", cuyo relieve viene del estrato de la construcción unido al fónico; la percepción psíquica del signo "arduus" se potencia y multiplica, como si se triplicase el sonido. Tiene aquí muy clara aplicación nuestra regla 5 del título "Estilo". *Los sonidos funcionan las más de las veces como simples señales destinadas a canalizar y polarizar la atención del destinatario sobre un punto, sin comportar ninguna imagen auditiva;* entonces no añaden realmente nada al concepto comunicado... salvo esa polarización sobre aspectos del mismo de la atención del destinatario, con lo que son esos aspectos los que ocupan el primer plano de la percepción psíquica del concepto; entonces el concepto queda definido por alguna de sus notas o circunstancias accidentales de libre elección del poeta y el resultado suele ser la visualización de la escena, que la escena "se ve". (Cfr. 298-313).

* * *

337. *Erinys:* Nombre común de las tres divinidades griegas que persiguen a los asesinos; los filósofos hicieron de ellas guardianes del orden, con el nombre Eumenides. Sus nombres son Allecto, Tisiphone y Megera.

Los romanos asimilaron a ellas sus Furias, cuyo nombre está relacionado con "furor", "demencia".

340. *Oblati per lunam:* "oblati mihi ad lucem lunae".

341. *Adglomerant:* forma activa con sentido reflexivo-medio.

345. *Sponsae furentis:* "de su profética novia". *Qui audierit:* relativa causal.

347. *Quos:* "eos", sujeto de "audere". *Confertos:* atributo, referido a "eos". *Audere in proelia:* la construcción se vuelve praegnans, el significado de "audere", "estar ansioso", se duplica con el que exige el régimen "in": "lanzarse a".

348. *Super:* es un adverbio, e "his" es un instrumental. Véase nuestro título dedicado al texto para la discusión de este pasaje.

349. Entiéndase, "si est vobis cupido certa sequi audentem extrema". El ritmo encabalgado y la aliteración unen "certa-cupido" paralelamente a "fortissima- frustra"; "frustra" va lógicamente con "audentem", pero la aliteración lo atrae a "fortissima". *Sequi:* depende de "cupido".

351. *Excessere:* creían los antiguos que los dioses abandonaban una ciudad en el momento de ser tomada.

353. Este verso ha sido muy elogiado o muy reprendido como ejemplo de hysteronpróteron; desde el punto de vista psicológico es perfecto, pues la idea de la muerte, emitida en primer término, ocupa el primer plano psíquico.

354. Este verso se ha hecho proverbial.

356-360. *Raptores:* adjetivo referido a "lupi". *Caecos:* predicativo. *Mediae urbis iter:* "el camino de (hacia) el centro de la ciudad". *Cava* "envolvente, avasalladora".

361-362. Es una "retractatio" de los versos 5-7. *Explicet, possit:* son dos potenciales, como en el verso 7 "temperet".

363. *Dominata:* tiene sentido activo.

364. *Plurima:* el uso de "plurimus" es muy grato a Virgilio; "múltiple, multiplicado". Su significado suele venir subrayado y visualizado por recursos estilísticos procedentes de diversos estratos; aquí su colocación, y el polisíndeton amplificante (como en 251-2).

367-369. *Quondam etiam:* "a veces todavía". *Plurima mortis imago:* "La multiplicada sombra de la muerte".

336-369. *Caracterización estilística.*—Todo este episodio se divide en tres partes: introducción narrativa de Eneas (336-346), arenga de Eneas (348-354) y Epílogo-evocación (355-369). Las tres partes tienen estrecha relación de significado. En el plano del significante (primera y tercera parte) los recursos estilísticos se centran en el léxico y la construcción bajo la forma de insistencias: el móvil de la acción de Eneas es la "tristis Erinys, el fremitus, el clamor"; en la tercera parte el "furor, atra nebula, caecos, atra umbra"; los recursos de otros estratos confieren relieve a los motivos tratados: tal el quiasmo de 360 "nox atra-cava umbra". Todos estos recursos canalizan la atención del oyente-lector hacia un aspecto de la acción, hacia los motivos centrales: *la demencia y la pasión gobernando la conducta de Eneas en la primera parte, y la noche, la oscuridad poderosa, avasalladora, en la tercera; aquí las noticias quedan visualizadas: el escenario de la acción queda iluminado bajo luz negra.*

En la segunda parte, los recursos estilísticos tienen fundamentalmente valor expresivo: definen el estado de ánimo de Eneas; esos recursos son la parataxis, el encabalgamiento, la colocación de las palabras. *Hay un desorden expresivo plenamente adecuado al estado de ánimo de quien obra irracionalmente en la noche del espíritu y en la noche física.* Y sobrevolando esa negrura, "moriamur, haud dubiam mortem, plurima corpora inertia (cadáveres vivientes), plurina mortis imago", *sobrevolando esa negrura, "el espectro multiplicado de la muerte".*

370. Véase la repetición del verso 40.

371. *Androgeos:* forma griega. El personaje es desconocido.

374. *Rapiunt feruntque:* "saquean y se llevan".

377. *Sensit medios delapsus in hostis:* es un nominativo griego; nominativo del participio después de verbos de percepción, si el sujeto de la oración principal y subordinada es el mismo. En prosa la forma sería: "sensit se delapsum esse".

378. *Retro repressit:* véase el verso 169.

380. *Humi:* locativo.

381. *Iras:* debe entenderse "caput iratum", pues es en la expresión del rostro donde se percibe la ira. *Colla:* acusativo de parte.

383. *Circumfundimur:* valor reflexivo-medio, y, por tanto, "armis" es un ablativo instrumental. *Adspirat:* "favorece" como el viento a una nave.

386. *Animis:* véase 316.

388. *Dextra:* "favorable".

390. *Dolus an...:* "quis requirat (num) in hoste (sit) dolus an virtus...". "In hoste": "tratándose del enemigo". En nombre de esta máxima se legitiman todos los crímenes y hay que reconocer que ha sido practicada sin apreciable diferencia en la antigüedad, en el mundo medieval, en el moderno y en el nuestro; a ella propenden, sobre todo, los sistemas políticos dictatoriales.

391. *Deinde:* indica la sucesión de los hechos; tras haber hablado, "induitur"; este verbo con significado medio.

392. *Insigne:* "el ornamento". *Induitur:* usado en sentido medio.

396. *Haud numine nostro:* suele interpretarse como un ablativo absoluto: "no estando la voluntad de los dioses de nuestra parte"; quizá sea mejor entenderlo como un ablativo de circunstancias acompañantes referido a "vadimus" y "numine" en el sentido amplio de "protección": "bajo una protección que en modo alguno era la nuestra, nos pertenecía".

397. *Per caecam noctem:* Virgilio subraya constantemente este motivo central.

398. *Demittimus Orco:* dativo de dirección. Véase 36, 85...

400. *Ingentem:* "enorme". Véase 20.

370-401. *Guión estilístico—El motivo de la noche y la muerte reina en estas escenas.* Especialmente afortunado es el pasaje 378-382; su centro es el verso 380, en el que convergen unitariamente los estratos fónico (p-t-tp-r-r), rítmico-métrico (verso dactílico), léxico ("trepidus"), de la construcción ("pressit-nitens, trepidus-refugit"); todo esto hace del verso una gran pieza estilística: *las noticias comunicadas son traducidas a imágenes visuales, y la percepción psíquica adquiere un ritmo nervioso: la escena se ve en cámara rápida.* Procédase al análisis completo.

* * *

402-406. El verso 402 es proléptico: la visión de Casandra arranca la exclamación. Y Virgilio anticipa el efecto de la descripción. *Davis:* dativo. *Ecce:* Cfr. 57, 201, 318..., etc. *Passis crinibus:* ablativo de circunstancias acompañantes próximo al absoluto, participio de "pando". *Casandra:* Cfr. 246. *Adytis:* es el recinto reservado del templo. *Tendens lumina:* se emplea "tendere" aplicado a las manos: Virgilio lo aplica aquí a los ojos; pero la comprensión del texto es fácil. *Lumina, lumina:* epanáfora, especialmente emotiva.

407. *Hanc speciem:* "este espectáculo", el aspecto que presentaba Casandra. *Furiata mente:* recordamos la expresión del verso 343 "insano amore", que es idéntica; ablativo de circunstancias acompañantes.

408. *Periturus:* "destinado irremisiblemente a morir"; Cfr. 47. Otros entienden "dispuesto a", indicando intención, no destino; pero, teniendo en cuenta la "furiata mente", el estado de locura, no se puede admitir en él intención consciente; el participio expresa, por tanto, un comentario objetivo de Eneas.

410-411. *Hic:* "tunc". *Delubri:* "Minervae". *Obruimur:* la silaba final, ordinariamente breve, está alargada ante la cesura. *Nostrorum:* depende de "telis".

412. *Facie:* Mackail prefiere ver un genitivo, en su forma antigua. No nos lo parece: es un ablativo de causa, subrayado por el quiasmo: "armorum facie-errore iubarum". Tradúzcase "apariencia".

413. *Ereptae virginis:* participio apositivo concreto por abstracto como tantas veces; genitivo objetivo de "ira". *Tum* indica un acto sucesivo a "primum" (410): primero los suyos no los reconocen; en una segunda acción, no explícita, arrebatan a Casandra de manos de los griegos, despistados por el disfraz; y entonces "tum", cuando se dan cuenta, "invadunt".

414-415. *Ayax:* hijo de Oileo. *Atridae:* son Agamenón y Menelao.

417. *Laetus:* "rebosante alegría con"...

419. *Nereus:* viejo dios marino, hijo de Ponto y de Cea; Virgilio le dota aquí del tridente, que es atributo de Neptuno. *Ciet imo fundo:* "levanta desde el profundo abismo".

420. *Si quos:* quoscumque, como en v. 156. Obsérvense las insistencias en el motivo de la noche, de que tanto hemos hablado.

422. *Mentita:* basta con traducir "engañadores".

423. *Ora sono discordia:* "las bocas discrepantes por el acento".

424. *Illicet:* "al punto". Este término era ritual para levantar la sesión de una asamblea, significando "podéis iros".

425. *Penelei:* trisílabo. Personaje desconocido. *Armipotens:* compuesto épico arcaico. Norden lo considera innovación virgiliana, pero Cordier muestra su existencia anterior a Virgilio.

426. *Iustissimus unas, o unus omnium:* refuerzo habitual del superlativo.

428. *Dis aliter visum:* Hom. Od. I., 234.

429. *Plurima pietas:* cfr. 364 y 369: "multiplicada piedad", id est, "múltiples manifestaciones de piedad". *Panthu:* cfr. 318.

431. *Flamma extrema:* Troya incendiada es la pira funeraria colectiva del pueblo troyano.

432-434. Según se puntúe este párrafo varía el estilo, pues "Danaum" puede depender de "vices" o de "manu", y "ut caderem" de "fata fuissent" o de "meruisse".

402-437. *Caracterización estilística.*—Vamos a reducirla a dos pasajes, proponiendo el resto para labor de seminario.

1. *Aparición de Casandra* (403-406). Los hechos de lengua que por su convergencia significativa adquieren categoría de rasgos de estilo proceden principalmente del estrato del léxico y de la construcción: "ecce", introductorio de un factor de sorpresa, como tantas veces; "passis" en disyunción y aliterado; "lumina, lumina"; "teneras" en disyunción. Y nótese que "tendens, teneras—ardentia, arcebant" tienen las aliteraciones cruzadas para facilitar la comprensión lógica.

¿Qué valor tienen todos estos significantes en el plano del significado? La atención del oyente-lector queda canalizada y polarizada sobre algunas notas accidentales (Cfr. a, b, del punto 4.º del capítulo "Estilo"): en este pasaje las convergencias léxicas, de construcción y fónicas, tienen principalmente valor impresivo, *polarizando la atención sobre las partes del cuerpo que definen la aparición de Casandra; "los cabellos sueltos", "los ojos febriles", "delicadas las manos"*. La escena tiene un sentido similar a la de la aparición de Héctor (270 ss.); falta aquí la morosidad en la percepción psíquica (allí expresada por el ritmo espondaico), como corresponde a esta agitada y fugaz escena; en cambio, *la debilidad e indefensión de Casandra*, expresada en el "trahebatur" complementado por el "passis crinibus" y "tendens lumina" y en contraste con "teneras", *introducen en la imagen visual una vibración de emotividad muy distinta de la terrorífica solemnidad allí buscada.*

2. *Los vientos* (416-419). Se unen aquí el estrato de la construcción y sintáctico, "adversi" en disyunción, "confligunt" encabalgado, y el polisíndeton, con el fónico, las aliteraciones de stri-sil-sae-spu. *Su valor significativo consiste en traducir a imágenes auditivas las nociones de fuerza y movimiento: la escena se oye. El contenido conceptual queda definido por su nota acústica.* Se suman aquí la escena segunda de las serpientes (209-211) con la entrada de la noche (250-252); los procedimientos son los mismos, pero sin la noción de masa y grandeza que allí confieren otros estratos. *La escena es una apelación a la imaginación auditiva: "la fuerza, sin masa ni volumen, se ve y se oye".*

* * *

438. *Ingentem:* "multiplicado". Cfr. 20.

440-441. Entiéndase: "cernimus ingentem pugnam, ceu... sic cernimus". *Martem:* por metonimia, "combate".

441. *Testudine:* es la maniobra de los soldados romanos que formaban con los escudos un techo protector.

442. *Parietibus:* cuatro sílabas por sinécesis

443. *Gradibus* (scalarum). *Ac tela:* esta es la lección buena, y que goza de máxima autoridad en los manuscritos; Sabbadini y otros prefieren "ad tela, sinistris manibus simul tenet tela est scutum": pues eso es justamente lo que hacen, como en Livio XXVIII, 21, en que trasladan las lanzas a la izquierda, para tener libre la derecha. Tiene razón Mackail.

445. *Tecta culmina: simplemente* "los tejados"; "tecta" es participio. Sabbadini da la lección "tota".

446. *Ultima:* "sus últimas armas", no "su final".

450. *Imas fores:* "las puertas interiores de abajo".

451. *Instaurati animi* (sunt nobis): "tomamos de nuevo la decisión"; los infinitivos en lugar del sujuntivo son un desarrollo del latín arcaico e influjo griego, según tantas veces hemos visto. El verso 452 tiene disposición en quiasmo.

453-454. *Caecae fores et pervius usus:* "una puerta secreta y un servicio de comunicación—un pasadizo". *Inter se:* frase adjetival, referida a "tectorum". *Postesque relicti:* la conjunción que explicativa: "y, por tanto, un paso olvidado...".

455. *Dum regna manebant:* Cfr. 22. *Andromache:* es un nominativo de tipo griego. Es la mujer de Héctor, calificada de "infelix" (como cinco veces Dido por su trágica pasión) primero su viudez y luego la muerte de su pequeño hijo, despeñado de lo alto de la muralla de Troya por presión de Ulises.

457. *Soceros:* en buen latín "los suegros", suegro y suegra. "Socer", "el

suegro" y "socrus", "la suegra". *Avo:* dativo de dirección.. Cfr. 36, 85, 398. *Astyanacta:* acusativo griego.

458. *Summi fastigia:* cfr. 302; es un cliché metri causa.

459. "Verso aureo" con la conocida construcción sintáctica entrecruzada.

460-461. *In praecipiti stantem:* "que se erguía sobre un saliente. *Eductam:* "proyectada hasta el cielo".

463-466. *Qua summa... dabant:* "en donde el último piso presentaba juntas que podían romperse". La torre tiene varias terrazas de madera (tabulata); la última (summa) que forma el techo, en sus puntos de unión (iuncturas) ofrece huecos, en los que apoyar las palancas, para echarlo abajo. *Late:* "con dilatado estrago".

467. *Ast:* arcaico por "at". *Subeunt:* "los sustituyen".

438-468. *Caracterización estilística.*—(Véase en "Estudios Clásicos, número 38, 1963, el estudio completo.)

Toda esta amplia "unidad de significación", constituida por el episodio de Priamo, se compone de las siguientes partes:

I. Introducción: desesperación y nostalgia.

II. Irrupción de Pirro: brutalidad e indefensión.

III. La expiación: la muerte de Priamo.

Cada una de estas partes tiene una función muy definida dentro de la unidad de significación: la primera parte está en perfecta secuencia con cuanto precede, con los motivos desarrollados, que pueden verse en nuestra edición; la segunda parte es una excelente pieza retórica, en la que el contraste como resorte sentimental juega su máximo papel; la tercera es una brutal conmoción en la que el destino, fruto de la libertad humana, consuma su acción en una terrible lección: el máximo responsable tiene la

máxima sanción; no hay en el libro II ninguna escena más aterradora, ninguna muerte rodeada de mayores horrores que la de Príamo, hasta llegar al horror final con que se cierra el episodio de su insepulto cadáver.

La primera parte la subdividimos a su vez, a efectos de método, en otras tres unidades operativas menores, en tres escenas estrechamente relacionadas; a cada escena le asignamos un título, que define el contenido psíquico:

a) La lucha sin esperanzas (438-452).

b) La nostalgia (453-459).

c) El último bastión (460-468).

Escena primera: la lucha sin esperanza (438-452).—Esta primera escena, introductoria absoluta del episodio, no hace sino continuar los motivos de la desesperación, la ceguera y la muerte que Virgilio ha ido desplegando en las abundantes variantes observadas en las caracterizaciones estilísticas, desde el verso 298.

Veamos ahora qué hechos de lengua, en el plano del significante, adquieren categoría de hechos de estilo al conferirles un valor significativo especial la convergencia combinatoria de diversos estratos lingüísticos.

A primera vista no hay en esta escena nada de particular: Pasaría por una escena anodina, por un momento distensivo en el proceso de creación poética; ni las ediciones ni los estudios monográficos (por ejemplo, el de Cordier sobre la aliteración y sobre el vocabulario épico) tienen apenas cosas que observar; la escena, en efecto, tiende a pasar inadvertida. Y, sin embargo...

En los versos 445-450 notamos que, dentro del *estrato fónico*, son evidentes las aliteraciones y asonancias de sonidos dentales sordos/sonoros: la presencia de veinticuatro dentales, sin contar las desinencias, supera la frecuencia estadística normal *.

En el de la construcción, encabalgamientos abruptos, subrayados ade-

* Estas oposiciones fónicas son una interesante constante del estilo virgiliano. Bien entendido que para mí el hecho de estilo se define como una convergencia de fenómenos procedentes de diversos estratos lingüísticos, no en función de una frecuencia estadística.

más por los fenómenos aliterantes indicados *(deuoluunt, obsedere)* o bien por aliteraciones en oposición a las anteriores *(culmina conuellunt)*. Señalemos además la coincidencia de la pausa métrica con la sintáctica en concurrencia con los encabalgamientos y notemos la construcción paratáctica de toda la escena.

Y en el sintáctico observamos el uso del presente histórico a lo largo del pasaje. En sí mismo no pasaría aquí de ser un puro hecho de lengua; pero va a tener un valor especial frente a los imperfectos de la próxima escena.

En los versos 451-452 llaman la atención, en el estrato fónico, la aliteración con "v" y el *homeoteleuton* de *tectis/uictis;* y en el de la construcción, el quiasmo *leuare uiros uimque addere* y la posición en final de verso de las citadas palabras rimadas.

Pero, ¿qué valor tiene todo esto en el plano del significado? La llegada a esta cuestión es siempre un momento arriesgado; pero la solidaridad axiomática de los estratos expresa en la ley de convergencia, es la máxima garantía frente a los desvaríos de la subjetividad interpretativa, perfectamente legítima y acaso más valiosa que todo conocimiento racional, pero no científica: *la valoración dada a los fenómenos de un estrato ha de ser congruente con la que se dé a los demás, una valoración condiciona todas las otras, un error en un punto arrastra tras sí a toda la escena, que entrará en pugna con el resto de las escenas, o bien conducirá a la falsificación global de la unidad de significación...,* y *así sucesivamente. No es dudoso que la falsificación se pondría de manifiesto.* Pero no quiere esto decir que no sea posible una interpretación más completa que la que nosotros propongamos: la por nosotros propuesta será la óptima en tanto no se ofrezca otra mejor que ella.

Respondamos a la pregunta: ¿qué valor tiene todo esto en el plano del significado? El contenido conceptual, la noticia comunicada, aparece subrayada y equilibrada con el contenido psíquico. Se da una relación de contenidos limítrofes entre las señaladas en los apartados *a*) y *b*): lo que los atacantes hacen *(haerent, obiciunt, prensant)* y lo que los defensores

oponen (*Dardanidae contra...*) se define paralelamente en la nota accesoria expresiva del "cómo" lo hacen. El valor de los procedimientos estilísticos es principalmente impresivo (aunque los valores expresivos, impresivos y estéticos son prácticamente inseparables): la atención del destinatario es polarizada sobre la modalidad de los actos de los defensores; las aliteraciones, los encabalgamientos, los presentes históricos, la disposición de las palabras, convergen unitariamente, dejando de ser hechos de lengua para serlo de estilo, hacia una finalidad unitaria en el plano del significado: definir el "cómo" de los actos enunciados; de esta manera, la noticia comunicada se define en una nota adventicia que en la percepción ocupa un puesto tan importante o más que la noticia misma: *la desesperación, la lucha irracional sin plan, la agitación desesperada de los troyanos.* Con lo que esta escena se integra perfectamente con las que le preceden. Y en seguida veremos que con las que le siguen. En realidad, el método ortodoxo consiste en analizar íntegro el plano del significante de la unidad de significación para dar luego íntegro el plano del significado, aunque por razones prácticas podamos a veces presentar provisionalmente parcelada la unidad.

Los dos versos que siguen, el 451-452, son el epílogo de la escena; la palabra potenciada por los estratos fónicos y de la construcción es *uictis.* Sencillamente, Virgilio expresa categóricamente una una vez más la lucha sin esperanza, tal y como lo había dicho ya en los versos 354 y 367 y dirá en 668:

una salus u i c t i s nullam sperare salutem

quondan etiam u i c t i s redit in praecordia uirtus

arma, uiri, ferte arma; uocat lux ultima u i c t o s.

Escena segunda: la evocación nostálgica (453-459).—Esta escena es de una emocionada belleza y ternura. Virgilio llora en ella, por boca de Eneas, por lo que fue y ya no es; en ella están vivas las *lacrimae rerum.* Prácticamente todos los hechos de lengua adquieren categoría de procedimientos

de estilo al converger desde todos los estratos hacia una finalidad unitaria en el significado. Tienen un poderoso valor expresivo que define el estado de espíritu de Eneas.

Estudiemos el plano del significante:

1. *Estrato fónico:* señalemos en primer término la rima de tres versos seguidos *(manebant, solebat, trahebat)*.

2. *Estrato rítmico:* verso 454, con cuatro espondeos, seguido de 455. con cinco; pero ahora cambia de golpe el ritmo y el verso 456 aparece con cuatro dáctilos, mientras que el 457 es holodactílico. Todos ellos son heterodinos, es decir, en ellos no hay coincidencia de *ictus* rítmico y acento, salvo la habitual de quinto y sexto pies.

3. *Estrato de la construcción:* la colocación *auo/puerum* en oposición semántica, la posición final de los verbos rimantes, la "golden line" de 459 que releva las palabras.

4. *Estratos sintáctico y léxico:* los imperfectos durativos, los dos largos nombres griegos *Andromache* y *Astyanacta*, centro emocional, sombras del pasado.

Y añadamos *(Priami... dum regna manebant)* la *retractatio* nostálgica y literal del verso 22 y el recuerdo emocional del 56.

Si hubiéramos de definir el estilo de Virgilio por esta escena, es evidente que ello tendría expresión en la convergencia de estratos, señalada determinante de la significación que vamos a desarrollar.

¿Qué valor tienen todos estos datos en el plano del significado? Eneas habla del pasadizo secreto que unía las habitaciones del palacio de Priamo; pero no es el pasadizo lo que Eneas nos describe; apenas evocado, *las palabras fluyen de la boca del héroe en un río de emocionadas nostalgias llenas de sentimiento; el recuerdo conmovido se vuelca primero en el ritmo espondaico y en los tres imperfectos durativos rimados al final de tres versos sucesivos; los hechos son evocados en su desarrollo en el pasado, en*

tiempo lento a través del ritmo en la percepción y evocación de aquel pasado; la "retractatio" insiste de nuevo e introduce una dolorida emoción en aquel pasado que fue y ya no es; y ahora Andrómaca y Astianacte, el presente y el futuro, ahora el abuelo y el niño, el pasado y el futuro truncados, vuelan como sombras fugaces, fantasmas del recuerdo, sobre el alado ritmo de los dáctilos. Los imperfectos durativos de esta escena se despliegan en clara oposición con los presentes históricos de la anterior; los dos versos cargados de espondeos, frente a los sucesivos dactilicos; y todos los fenómenos concurriendo hacia un mismo fin significativo. Y Eneas cierra el pasaje con el verso 459, en el que una vez más resuena la nostalgia del pasado, centrada en *irrita*, como en la anterior escena en *uictis*. Así termina esta escena, poderosa joya artística virgiliana, en la que fluyen y tienen expresión las *lacrimae rerum* del famoso verso I, 462.,

sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt,

verso inmortal, que nace en los labios de Eneas justamente en una escena en que evoca el pasado al contemplarlo en una decoración; por dos veces el nombre de Priamo aparece en aquella evocación; e inmediatamente de la segunda, sobreviene ese verso eterno. Se han hecho de él mil exégesis y muchas de ellas magníficas; y una de las más finas, la de Jackson Knighht; o la de L. Spitzer en "Lingistica e Historia Literaria", cuya fina intuición se acerca al blanco; todas ellas inútiles: Virgilio en esta escena, y precisamente al conjuro del nombre de Priamo, nos ha explicado el sentido de aquel famoso verso en una pieza que vale por todas las exégesis. *Los fantasmas sin cuerpo del recuerdo, las cosas humanas en su tránsito, lo que fue y ya no es, lágrimas del hombre para el hombre, todo eso pasa en vuelo sobre esta obra de arte.* Y si este estudio estilístico hubiera logrado recoger el eco de aquel famoso verso resonando en esta escena, por satisfechos nos daríamos con esa sola aportación.

Escena tercera: el último bastión (460-468).—Esta escena enlaza con la acción de la primera, la lucha sin esperanza; ahora los propios troyanos van a desmantelar el bastión dominante en supremo gesto de impo-

tencia; los vencidos sembrarán la muerte; *late incidit* sobre los vencedores; pero su destino es irreversible ya: *ast alii subeunt...*

Virgilio, inmerso en la segunda escena en un tensísimo trance creador iniciado en la primera, prolongará la tensión poética a lo largo de los ocho versos que ahora siguen, ofreciéndonos una tercera pieza artística de primer orden.

Procedamos al análisis del significante. He aquí los hechos de estilo que la ley de convergencia nos releva:

1. *Estrato rítmico:* verso 461,, con cinco espondeos, heterodino en el primer hemistiquio y homodino en el segundo, de modo que ambos se diferencian; 463; con cinco espondeos, heterodino; 465, holodáctilo, homodino en todos los pies (oposición rítmica completa con los anteriores), verso prácticamente sin cesura, pues la penthemimeres, sobre ser débil, está absorbida por una sinalefa que salta sobre una pausa sintáctica de sentido *(impulimusque; ea);* 466, también holodáctilo; y todavía el impulso dactílico se prolonga sobre el verso 467 hasta el cuarto pie. Está claro que se oponen rítmicamente la primera mitad de la escena y la segunda.

2. *Estrato de la construcción.* En primer lugar notemos la palabra *turrim* en comienzo de verso, recogida en sus determinaciones *stantem, eductam, unde;* la noción significada absorbe la atención a lo largo de cuatro versos, a través de los cuales pasa hasta llegar al 464, en que aparece el verbo, segundo término del sintagma tan largamente esperado.

3. El verdadero encabalgamiento abrupto de esta escena está en el verso 467, en *incidit,* de modo que *turrim* e *incidit* son las dos nociones en máximo relieve de la escena, prologándose la primera hasta la segunda; el encabalgamiento de *impulimus* está conscientemente absorbido en el ritmo.

Pasemos al plano del significado. La escena está, pues, caracterizada por la convergencia de dos estratos, el rítmico y el de la construcción, con los

elementos subsidiarios señalados y esa convergencia la hace única y distinta de cualquier otra. Comparada con la anterior, su riqueza estilística es menor; también allí se oponían dos parejas de versos, dos abundantes en espondeos (454-455) frente a dos ricos en dáctilos (456-457); pero las valoraciones son muy diferentes. Aquí el contenido conceptual se reduce a comunicarnos la existencia de una torre y su desesperada demolición por los defensores; el ritmo y el encabalgamiento combinados no hacen sino trasponer el contenido conceptual, definiéndolo en su nota dinámica, que es su nota esencial; por tanto, el contenido psíquico subraya plásticamente el contenido conceptual. En la primera mitad de la escena (460-464), la solidez maciza de la torre, su poderío y resistencia, el esfuerzo tenaz de sus destructores, quedan transpuestos en el ritmo unitario y a la vez áspero de los espondeos con heterodina; pero ese esfuerzo triunfa y, sin transición, el ritmo entra en un tobogán de dáctilos, de trece dáctilos sucesivos, los seis primeros con homodina y sin cesura, trasposición de la satisfacción psíquica y del movimiento físico representados. Estos valores del ritmo, vinculados a contenidos conceptuales similares, los hemos encontrado en otros pasajes del mismo libro II: vea el lector la imponente escena (608-612, 615-618) en que aparece Neptuno destruyendo los muros de Troya; el ritmo se conjuga con igual situación. En suma, el ritmo cumple aquí una función fundamentalmente estética, no separable de la impresiva. En efecto, son las nociones *turrim*, relevada de modo tan extraordinario, más aún *incidit*, con su encabalgamiento abrupto y su determinación adverbial, las que quedan potenciadas en el plano de la percepción psicológica por estos juegos rítmicos. Voluntariamente hemos prescindido de fenómenos fónicos (*Achaica castra*, presunta cacofonía, como en 27, 97, 250, etc.), y de la fácil armonía imitativa, convencional y muy discutible, *repente ruinam trahit*, que apenas aportan nada.

El verso que sigue cierra la escena, en un momento distensivo, do modo similar a como se clausuran las dos primeras.

Las tres escenas estudiadas constituyen una impresionante introducción unitaria al episodio de la muerte de Priamo. A través de tres momentos di-

ferentes, Virgilio nos define una actitud humana, la desesperacion. En los términos de nuestra Estilística, la primera dimensión del significado, el contenido conceptual, el asalto al último recinto de Troya, definido a través de una nota accidental que ocupa el primer plano en la percepción, la actitud desesperada de los defensores, queda en gran medida desbordado por el contenido psíquico. En el momento primero (la escena primera) "vemos" esa actitud en acción; en el tercero (la tercera escena) asistimos al epílogo irreversible del destino. Pero en la unidad de la introducción, la "cumbre expresiva", el climax estilístico, es la escena segunda: es una auténtica joya artística en la que Virgilio obtiene del sistema latino en su realización propia, a través de su estilo, el rendimiento límite.

* * *

469-470. Todo este pasaje está lleno de reminiscencias homéricas (Il. XIII, 341 y XXII, 93). Obsérvese la anástrofe repetida de las dos preposiciones y la colocación entrecruzada de las palabras.

471-475. Entiéndase: "qualis est coluber ubi..." "Pastus" alude a la opinión de los antiguos de que las serpientes elaboran su veneno comiendo plantas venenosas. "Coluber" es masculino y con él conciertan en género "pastus", "quem", "novus nitidusque", "arduus", siendo sujeto de "convolvit". *Bruma:* es el frío invernal, "hiems", y se opone a "lucem". *Positis exuviis:* "después de abandonada "la camisa", vulgarismo español, con que se designa la piel de las culebras. *Linguis trisulcis:* ablativo cualitativo de "ore".

476. *Ingens.* Cfr. 20. *Una:* adverbio. *Schiria pubes:* Sciro, una de las Cícladas. Se refiere a Neoptolemo, hijo de Aquiles y Deidamia, que aquí aparece con una compañía de guerreros.

479. *Ipse inter primos:* véase el verso 40, la aparición de Laoconte.

480. *Limina:* "dintel y umbral". *Postis:* "las jambas". *Cardine:* "gozne". Pero en las puertas antiguas, que no eran como las nuestras, los "postis" son los pivotes guarnecidos de bronce que giran dentro de dos huecos arriba y abajo (cardines). Los presentes de los verbos son conativos.

483. *Ingentem... fenestram:* "una descomunal abertura de ancha boca". Obsérvese el quiasmo.

Virgilio está trasladando la casa romana a los tiempos heroicos: vestíbulo (469), atrio y peristilo sucesivamente; estos son la parte central de la casa (cavae aedes del 487, aedibus in mediis del 512); a su alrededor las habitaciones (penetralia, del 484 y 508). El peristilo son los "porticibus longis" del 528, y el atrio, recinto sagrado del culto doméstico (513-14) tenía una abertura en lo alto, el "impluvium", aquí designado en "nudo aetheris axe" del 512.

487. *Miscetur:* "se agita". Cf. 298.

490. *Oscula figunt:* "oprimen los labios (sobre las puertas)", no "estampan besos", que significa en otras ocasiones. No se trata de ninguna actitud ritual, como algún autor cree, sino simplemente define la indefensión de las mujeres en esa actitud.

491-492. *Patria:* "heredada de su padre". *Ariete:* trisílabo.

495. *Late loca:* "las anchas estancias". Cfr. 466.

497-498. *Exit:* "sale de madre". *Cumulo:* "con la crecida".

501-503. Los "centum nurus" se acuerdan con los "quinquaginta thalami" (504) que Virgilio toma de Homero (Il., VI, 244). *Ignis:* complemento de "foedantem", atraído a la oración relativa.

504. *Barbarico:* tradúzcase por "oriental", con lo que la palabra no será extraña en boca de Eneas, pues ese sentido es frecuente.

506. Obsérvese el violento hipérbaton motivado por el metro.

508. *Medium:* en vez de "mediis" por razón métrica.

509-510. El mismo hipérbaton complicado: "diu" se refiere a "desueta arma", que es complemento directo de "circundat"; "umeris" es dativo y "aevo" ablativo de causa.

511. *Cingitur:* en voz media. "Ferrum" es el complemento directo y la persona el complemento indirecto. Cfr. 671 y otras variantes en 707, 722 y 749. Es influjo helénico y eco de la vieja voz media latina. *Moriturus:* "dispuesto a", como en 675.

518-522. *Iuvenalibus* es un neologismo virgiliano. *Mens dira:* "idea funesta". *Coniux:* término poético por "vir, maritus", como en 777. *Impulit cingi:* como tantas veces, el infinitivo en lugar del subjuntivo. *Istis:* tiernamente despectivo. *Si ipse:* "aunque el mismísimo..." con "adforet", arcaico, por "adesset". *Effata:* es una glosa poética y *longaevus* un compuesto épico virgiliano.

526-528. *Ecce* introductorio de un factor de sorpresa, como tantas veces. *Pyrrhi:* es genitivo subjetivo. *Porticibus longis:* lugar "qua". Véase la nota al 483 sobre la descripción de la casa romana. *Per tela, per hostes:* se puede considerar como un cliché. Cfr. 358.

529-530. *Infesto vulnere:* el adjetivo en Virgilio designa lo que se viene encima hostilmente; "vulnus" es el arma amenazante. *Iam iamque tenet:* "y ya, ya lo agarra...".

535. *At:* es la forma normal de introducir una imprecación, en latín similar a su equivalente griego. *Ausis:* es un neologismo virgiliano.

538-539. Ordénese: "qui coram fecisti me cernere letum nati". El infinitivo por el subjuntivo con "ut", como es frecuente.

540-541. *Ille:* con valor enfático, referido a Aquiles. *In hoste:* como en 390. *Iura fidemque:* el suplicante tenía derecho sagrado a la inviolabilidad.

542. *Erubuit:* "sintió respeto hacia". *Sepulchro:* es un dativo de finalidad.

544-546. Sabbadini considera "que" pleonásmico y "fatus" participio; Mackail admite elipsis doble "fatus (est), repulsum (est), aun reconociendo que es violento. Quizá se resuelve bien todo entendiendo así: Sic fatus (est)... telumque coniecit... quod repulsum rauco aere et summo umbone clipei (redundancia poética) nequiquam pependit (sin complemento). *Imbelle:* "inútil".

548-550. *Narrare:* tradúzcase "hablar sobre", "tristia facta" y "Neoptolemum" son complemento directo.

550-552. *Trementem:* (aevo). *Lapsantem:* neologismo virgiliano: "tambaleándose". Obsérvese la construcción en quiasmo del verso 552.

554. *Illum sorte tulit:* "le tocó en suerte"; "videntem" y "regnatorem" conciertan con "illum" y tienen como complementos respectivamente a "Troiam, Pergama" y "Populis Asiae". Asia en la Antigüedad era el Asia Menor.

557-558. *Ingens:* es en el acto de percepción psíquica donde un cadáver decapitado adquiere tamaño. *Litore:* Virgilio mezcla aquí una segunda leyenda relativa a la muerte de Priamo, según la cual fue sacrificado sobre el túmulo de Aquiles y su cadáver abandonado en la arena. Servio dice que Virgilio evoca aquí la muerte de Pompeyo, que en detalle casi fue así en Egipto. Probablemente tiene razón, pues tan cercano acontecimiento no dejaría encontrar su eco en esta escena.

* * *

560. *Obstipui:* fórmula expresiva habitual del encuentro con lo inesperado. Cfr. 378, 774.

561. *Aequaevum:* neologismo arcaizante virgiliano creado por analogía.

564. *Copia:* entiéndase "sociorum". *Lustro:* "recorro con la mirada" J. Knight (op. cit., pág. 209), explica magníficamente cómo "lustrare" pasa a significar "mirar" desde "lavar, purificar", yendo de un lado a otro, conforme se hacía ritualmente.

566. *Aegra:* "agotado". En otros lugares significa "con el corazón angustiado", "decaído", "infeliz", aparte el significado común de "enfermo". Véase Mackail, la nota a este verso.

* * *

567. *Iamque adeo:* "en este momento ya". *Super... erant:* tmesis.

569-570. Las resonancias nasales de estos versos tienen puro valor impresivo: la atención queda polarizada sobre la actitud de Elena, sin que los sonidos añadan ninguna imagen auditiva; por cierto que en esta actitud es como Virgilio define a la serpiente en guardia (Georg. IV-459, II, 418), aunque, contrariamente a Plessis, el significado aquí es otro: Elena no está en guardia, sino que su actitud es la de un ser indefenso y derrotado.

569. Hemos acogido la lección "claram" de Ribbeck por razón estilística (v. Introducción, "Texto").

570. *Erranti... ferenti:* (mihi).

572. *Poenas:* "*la venganza*". Obsérvese el quiasmo. *Deserti coniugis:* como antes "eversa Pergama", participios apuestos, expresiones concretas.

573. *Praemetuens* con "illa"; está en relieve por el encabalgamiento. *Erinys:* Cfr. 337.

574. *Invisa:* seguramente "in-visa", "no-visible", "oculta"; de ordinario el término significa "odiado".

575-576. *Ulcisci:* cfr. 10. *Sceleratas sumere poenas:* "dar el castigo merecido al delito".

577. *Scilicet:* "de manera que...".

578. *Regina:* predicado de "ibit".

581. *Occiderit... arserit... sudarit:* "y para eso habrá antes caído... habrá antes ardido...".

585. *Extinxisse:* (=quod extinxerim) laudabor". *Sumpsisse poenas:* cfr. 576.

587. *Ultricis flammae:* "será para mí un placer haber colmado mi alma de llama vengadora". El pasaje está corrompido.

559-566. *Caracterización estilística.*—Es este un pasaje excepcional desde el punto de vista estilístico: todos los hechos de lengua adquieren categoría de procedimientos estilísticos en virtud del principio de convergencia. Procedamos al estudio del plano del significante.

1. Estrato fónico; aliteraciones "v-olnere, v-idi, v-itam; d-irepta, d-omus". Rimas en -ere, -ere, -ere.

2. Estrato rítmico métrico: versos 559 y 561 de ritmo espondaico y el 562 de ritmo casi espondaico.

3. Estrato léxico y de construcción: "obstipui"; "subiit... subiit" en anáfora; acumulación de monosílabos en el verso 564; "aequaevum, lustro" palabras poéticas.

4. Estrato morfosintáctico: los tres perfectos en -ere del final. Y aun podrían señalarse algunos otros datos.

¿Qué valor tienen todas estas convergencias en el plano del significado? Los procedimientos vistos son fundamentalmente expresivos: definen las fases de un movimiento de reflexión de Eneas, provocado por impulsos exteriores y expresado sobre todo en el ritmo métrico espondaico (que aquí sí que traduce en su lentitud el proceso del acto introspectivo), en colaboración con el léxico y la construcción: el movimiento introspectivo de Eneas es lento —ritmo— y trompicante —acumulación de monosílabos. La colocación de los verbos tiene valor expresivo-impresivo, polarizando nuestra atención en los actos de Eneas; lo mismo ocurre con las aliteraciones y rimas, que son actuaciones auditivas sobre nuestra emotividad. La primera dimensión del significado o contenido conceptual queda relegada a un segundo término para ocupar el primero la segunda dimensión o contenido psíquico, que define las noticias comunicadas por un solo aspecto: *visualización emotiva de la actitud introspectiva de Eneas en todas sus fases tomada en cámara lenta.*

* * *

589.—Contrúyase: "cum alma parens non ante (adverbio) tam clara oculis obtulit se mihi videndam (ut videretur, pasivo)".

593. Constrúyase: "continuit (me) prehensum dextra (mea)".

596-597. *Non:* "nonne". *Superet:* únanselo -ne.

598. Anquises, símbolo de la tradición, es el consejero fundamental de Eneas; mientras él viva, a él corrospenderán todas las grandes decisiones, aquí la de abandonar Troya. Eneas le tributa siempre el homenaje de la "pietas" —religión, veneración y ternura— que era distintivo de la falimia romana.

599-600. *Ni resistat* = "ni resisteret (irreal de presente) tulerint... hauserit (= tulissent... hausissent, irreales de pasado); esa seria la construcción lógico-gramatical de la época de Virgilio. En términos de la tradicional Gramática histórica se trata de usos del potencial por el irreal, supervivencia en la época clásica del sistema arcaico, que, por su menos frecuencia, son uso alternativo con el imperfecto, adquiriendo valor estilístico, es decir, expresivo; de modo que el valor expresivo se da, cuando el poeta tiene dos a más usos para elegir y opta por el menos frecuente. Como tantas veces hemos dicho (Cfr. el punto 6.° del Capítulo "Estilo", las notas a los versos 27-30 para el presente histórico, la referida al "traiectus lora" de 273, en el libro II) no es la frecuencia ni la infrecuencia en sí lo que confiere a un hecho valor estilístico, sino encontrarse en la situación dada que determina el "principio de convergencia". En términos de Gramática estructural se trata del término no caracterizado de la oposición modal irreal/potencial, susceptibles, por tanto, de ser usados para la expresión de la irrealidad. (Cfr. S. Mariner. Emérita T. XXV trabajo citado). En cuanto al posible valor expresivo, ya hemos señalado el criterio. (Véase también I, 58-9.)

601. *Tibi:* es un dativo ético referido a "evertit": "no te ha echado abajo". *Culpatus:* atributo de París: "el acusado Paris".

604. Toda la escena que sigue es de una impresionante grandiosidad: los dioses coaligados, de los que los griegos y los troyanos son instrumento ejecutor y libre del Fatum eterno, presiden la destrucción de Troya. *Omnem:* "nubem eripiam, quae..."

606-607. *Ne time, ne recusa:* Cfr. 48, en lugar de los clásicos "ne facias, ne feciris, noli facere".

612. *Scaeas portas:* estaban estas puertas frente al campamento de los griegos. *Prima:* "en primera línea".

615-616. *Tritonia:* Cfr. 171. *Nimbo effulgens:* "resplandeciente en su aureola". Es la explicación que da Servio y que me parece buena: los

dioses aparecen con una aureola alrededor de la cabeza. En Virgilio "nimbus" es de ordinario "nube tormentosa". *Saeva:* es nominativo. La Gorgona es la cabeza de Medusa, rodeada de serpientes, que petrificaba a quien la miraba; estaba reproducida en el escudo de Palas. *Pater:* Júpiter.

618. *Sufficit viris secundas:* "insufla fuerzas que los empujan".

622-623. Estos versos cierran las escenas: Eneas tiene la visión directa de las potencias divinas.

* * *

624. *Considere in ignis:* "se sumergía en el fuego".

626. Constrúyase: "Ac veluti cum agricolae certatim instant eruere..." "Y es como cuando los campesinos luchan a porfía por abatir." No es dudoso que Virgilio sabía por visión directa cómo se abaten los grandes árboles (Véase "Vida de Virgilio", lo referente a su padre).

631-632. *Traxit ruinam:* cfr. 465. *Iugis:* ablativo separativo complemento de "avulsa", o bien de lugar complemento de "traxit ruinam". *Flammam inter:* anástrofe. *Dant locum:* "abren paso".

635-637. *Tollere in:* "llevar a hombros a" *Producere vitam:* "prolongar la vida".

638-640. *Integer aevi:* "no tocada por la edad"; expresión poética enniana, "aevi" es genitivo de referencia; súplase en la frase "est". *Agitate fugam:* como observa Mackail no hay en Virgilio frase paralela a ésta con "agitare", que lo usa mucho; la interpretación habitual "preparad la huida" es poco aceptable; en todo caso la idea de precipitación está presente.

641. *Caelicolae:* otro compuesto poético enniano, formado sobre modelo griego.

642. *Satis una superque vidimus excidia:* "es bastante y demasiado el que hayamos visto una vez la destrucción de Troya". "Una" concierta con "excidia", plural poético. Troya fue destruida la primera vez por Hércules, al negarse el rey Laomedonte a entregarle su hija Esione, conforme le había prometido, si cumplía Hércules lo pactado.

644. *Sic o sic:* es una insistencia expresiva referida a "positum corpus". que es complemento de "adfati": "así, colocado así este mi cuerpo, después que le hayáis dicho el último saludo, marchaos". Anquises se imagina sobre la pira funeraria, recibiendo el último saludo de los suyos (tres veces "vale"), según los ritos funerarios romanos.

645. *Manu:* "con mi propia mano"; pero no por un suicidio, sino como Priamo. Las aliteraciones tienen valor expresivo-impresivo.

646. *Facilis iactura sepulchri:* "la pérdida de la sepultura es poca cosa". Virgilio, si seguimos el parecer de T. Frank ("Aeneid II, 646": A. J. PH., 1936, págs. 334-5) hace hablar a Anquises conforme a la doctrina epicúrea; pero esto es inverosímil y concuerda mal con la reciente evocación del rito funerario, pues quedar insepulto era en la mentalidad antigua, más aun en la del tiempo de Anquises, el peor de los males. Se explica fácilmente la frase así: "la pérdida que consiste en la muerte ("sepulchri = mortis") es poca cosa", id est, "morir no me importa".

647. *Invisus divis:* porque Anquises había divulgado indiscretamente sus amores con Venus.

649. Contrúyase: "ex quo pater... adflavit me ventis fulminis". Por exhibir esos amores con Venus el rayo de Júpiter rozó a Anquises.

651. *Effussi lacrimis:* "deshechos en lágrimas (le pedíamos)".

653. *Incumbere:* "acumular su peso a". Cfr. 205.

657-658. Constrúyase: "sperastine me posse efferre pedem...".

658-660. *Nihil:* sujeto de "relinqui". *Sedet hoc animo:* "y tienes firme decisión". *Periturae:* cfr. 47, 408; no como en 511.

661-662. *Isti:* la que decía en el verso 645. *Aderit de:* "se presentará inmediatamente desde". *Obtruncat:* he aquí otro presente "epigráfico", como lo hemos definido en 275, que aparece también aquí en oración relativa.

664. *Hoc erat... quod... ut:* "el hecho de que (quod)... era esto... que (ut)..." "Hoc" anuncia a "quod" y a "ut": "el que tú me arrebataras... venía a parar en que yo viera...".

667. *Alterum in alterius sanguine:* "el uno sobre la sangre del otro", es decir, cadáver sobre cadáver.

668-670. Compárese este pasaje con 339-354. *Instaurata proelia revisam:* 'revisam aciem et instaurem proelia". Es expresion virgiliana.

671-672. *Accingor:* está en voz media. Cfr. 511, 507, 722: 749. El complemento directo es la persona sujeto. *Insertabam* y *ferebam* son imperfectos de conato.

675. *Periturus:* cfr. 511.

676. *Expertus:* predicativo, que modifica a "ponis" adverbialmente: "con fundamento".

678. Entiéndase: (ego), "dicta quondam coniux tua, relinquor".

681. *Inter* en anástrofe, rigiendo "manus" y "ora"; con este segundo término tradúzcase "bajo".

682. *Visus:* pasivo; súplase "est". *Levis apex:* "una etérea lengua de fuego". Signo de buen augurio.

683-684. Constrúyase: "flamma innoxia tactu (visa est) lambere comas".

685-687. Los tres infinitivos son históricos.

688. *Caelo:* dativo de dirección.

689-691. La puntuación de este pasaje es muy variable de unos autores a otros. Yo adopto por mi parte ésta: "Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis, aspice nos, hoc tantum et, si pietate meremur, da deinde auxilium, pater, atque haec omina firma". Las razones son de simetría sintáctica: vocativo + condicional + imperativo condicional + imperativo + vocativo + imperativo. Así "hoc tantum" se enlaza a "auxilium", el "et" enlaza los imperativos "aspice, da", y el "atque" el tercer imperativo "firma".

692-694. *Vix... et:* "*vix*... cum". Coordinación por subordinación frecuente en Virgilio.

Intonuit laevum: "él (Jupiter) hizo tronar la parte izquierda del cielo"; "laevum" es acusativo interno. El lado izquierdo en el arte augural, heredado de los etruscos, es señal de buen augurio; en todo lo demás, izquierda y derecha tenían el mismo sentido que entre nosotros, es decir, que entre los pueblos indoeuropeos. *Facem:* designa "la cola" de una estrella fugaz.

695. Constrúyase: "vidimus illam labantem super summa culmina tecti condere se claram Ideae silva".

697-698. *Longo limite:* "en una larga traiectoria". *Late loca:* cfr. 495, 466. a expresión es cliché poético *Circum* es un adverbio.

* * *

705. *Clarior:* predicativo. La expresión traspone las sensaciones: lo que se oye son los gritos que avanzan con el fuego.

706. *Volvunt aestus:* "voltean sus ardientes torbellinos". *Imponere:* imperativo medio. Cfr. 511, 671.

711. Al llegar a este episodio la crítica virgiliana se enreda sin encontrar salida aceptable. Remitimos al lector a nuestro título de la Introducción al libro II "Creúsa: el presente que desaparece". Veamos, además, las siguientes observaciones:

Longe significa literalmente "a lo lejos, de lejos"; pero hay que entender relativamente el sentido de adverbio: el padre a cuestas, Iulo "comes" o "dextrae" (723), y Creúsa "longe", o "pone" (724), es decir, detrás a pequeña distancia, separada del grupo cerrando la marcha. El "servare vestigia" garantiza esta interpretación: debe ir detrás de modo que no los pierda de vista. No se trata, pues, de un fácil expediente virgiliano para hacer de Eneas un viudo casadero. La gradación es perfecta y además es un símbolo: Eneas parte con su pasado a cuestas —Anquises—, su futuro de la mano —Iulo—, y su presente —Creúsa— a distancia. *Eneas, el hombre, va a morir en este instante, para dar paso a Eneas, el símbolo, tradición-misión, pasado-futuro. Creúsa es el presente que está desapareciendo para Eneas, el héroe que ya no volverá a tener presente, que ya no tendrá vida histórica.* En este preciso momento se está produciendo la amputación del último vínculo que le ata a la vida fluyente; todavía Eneas, loco de dolor —no es retórica, como la crítica habitual piensa— reaccionará violentamente e irá a la búsqueda de su presente humano (745-744). Pero un hombre entregado al presente fugitivo no sirve para incorporar un símbolo; por eso, como insistentemente en las mismas circunstancias, sobreviene el prodigio divino; *y así hay que entender estas intervenciones divinas repetidas: el hombre, por sí solo, sin la ayuda divina, no puede eliminar su personalidad histórica para hacer surgir de sí mismo una personalidad ahistórica, símbolo de todo un pueblo, de toda una cultura.* Aquí es la sombra de la propia Creúsa la que se le aparece para decirle que él pertenece al futuro. Las palabras de Creúsa son firmes, piadosas, sumisas a los dioses, llenas de tierna nostalgia, expresa en el juego de pronombres

"te, tibi, tibi, ego, me" (778-785): tú eres el futuro eterno, yo el presente que muere y vuelve a los dioses. Pero al final tienen la frialdad de quien habla por encima de las cosas de este mundo. Creemos que con esta explicación y con las dadas en la introducción al definir la figura de Eneas y de Creúsa queda perfectamente aclarado un episodio que la crítica ha malentendido hasta ahora.

713. *Egressis:* dativo "iudicantis".

714-715. *Iuxta:* adverbio. *Religione:* "culto".

717-720. Constrúyase: "nefas (est) me digressum... attrectare". *Flumine vivo:* "con agua corriente". Es el rito purificatorio. Ahora Eneas sigue a la letra los mandatos de Héctor y Venus.

721-722. *Subiecta colla insternor:* "subicio colla et insternor", cfr. 669. Construir: "superinsternor latos umeros et colla subiecta veste et pelle..." El verbo en vez media. Cfr. 511, 671, 707, 749.

725. *Per opaca locorum:* Cfr. 332.

727. Housman y Mackail prefieren la lección "exagmine", que significa "pelotón de soldados". Probablemente tiene razón.

728. Nótese el quiasmo. *Aura:* es un término poético muy usado.

730. *Videbar evassisse viam:* "me parecía que había franqueado el camino".

732. *Visus adesse sonitus:* "pareció que se nos venía encima el ruido"

735. Constrúyase: "nescio quod numen male (= non, cfr. 23) amicum eripuit mihi trepido". *Mihi trepido:* dativo simpatético. Id. 738.

737. *Regione:* aquí tiene su sentido básico de "dirección".

738-740. Constrúyase: "heu, coniux Creúsa substitit (et est) incertum

creptane mihi misero fato erravitne via seu..." Las dos alternativas son la una sobrenatural (erepta fato), la otra natural (erravit via), y esta segunda con una variante (seu resedit).

741. *Prius*, únase a "quam".

744. *Fefellit:* "nos pasó inadvertida". Véase la Introducción relativa a Creúsa, y todo lo dicho para este difícil pasaje en el verso 711.

* * *

745 ss. Obsérvese cómo la locura (145) aparece unida a la oscuridad (752-754), el silencio (755) y el espanto (755), según una de las tesis centrales de este libro, que creemos sólidamente demostrada. Cfr. entre otros muchos pasajes especialmente la "Caracterización estilística" 336-369.

750. *Stat:* mihi sententia.

751. Lumine lustro: cfr. 564.

756. *Si forte, si forte:* "por si acaso, por si acaso..."

758. *Illicet:* cfr. 424.

761. *Porticibus vacuis:* ablativo muy próximo al absoluto. *Asylo:* ablativo de lugar.

763. *Gaza:* "el tesoro troiano". Nombre persa del tesoro, pasado al griego y de aquí al latín.

765. *Auro solidi:* "ex auro solido".

768. *Quin etiam:* "más aun".

770. *Iterum iterumque:* "una y otra vez".

771-773. El ablativo substituye al nombre con preposición "per tecta", cosa frecuente en Virgilio (Mackail. Apéndice A). *Querenti, furenti:* referidos a "mihi". *Visa:* (est).

774. *Obstipui:* fórmula expresiva habitual del encuentro con lo inesperado (378, 560).

778. Construyase: "nec fas (est) te asportare Crausam comitem".

780. *Tibi:* dativo agente de "arandum" y de un "obeunda" que exige el sujeto "exilia", pues "arandum" sólo conviene a "aequor". Zeugma.

781. *Lydius Thybris:* creían los antiguos que los etruscos procedían de Lydia. La expresión tiende a dar cierta oscuridad a la ya clara profecía.

783. *Laetae:* ésta es la lectura del Codex Palatinus, que está corregida sobre "Italae"; la lección "Italae" del Mediceus acabaría con todo el halo profétíco.

786. *Servitum:* supino final.

787. *Dardanis:* siendo Creúsa hija de Priamo era descendiente, por tanto, de Dárdano.

788. *Magna deum genetrix:* es Cibeles, diosa asiática de la tierra y los montes, venerada sobre todo en el monte Ida.

792. *Dare... circum:* tmesis.

796. *Ingentem:* "multiplicado". Cfr. 20.

798. *Exilio:* dativo de finalidad.

LIBRO IV

1-2. *At regina.* Por medio de "at" Virgilio señala el tránsito de una situación a otra: Eneas calla (III, 718), la relación de su tragedia está terminada; ahora empieza la tragedia de Dido. En los versos 296 y 504 emplea la misma fórmula "at regina" para distinguir los tres momentos de la crisis de Dido. *Iamdudum:* "ahora ya", "a lo largo de todo este tiempo", es decir, desde que Cupido la empezó a inflamar (I, 720); en el libro I "longum bibebat amorem" = iba bebiendo el amor; ahora lo ha bebido ya. *Caeco:* valor activo, "que ciega". *Carpitur:* "va siendo devorada"; expresa una acción progresiva e inexorable.

3-5. *Multa... multus:* expresan la abundancia de la "virtus" y el "honos". *Recursat:* "rememora una y otra vez; con lo cual "multa y multus" se enriquecen de sentido, expresando a la vez insistencia. *Viri:* aquí "el hombre" desde el ángulo físico-biológico a la vez que desde el moral. *Haerent... vultus verbaque:* "tiene grabados en el corazón los rasgos y las palabras".

6-8. *Postera:* adjetivo referido a "aurora". Obsérvese la medida Phoebea. Lustrabat: "iba recorriendo". Véase II, 564, nota. *Polo*: palabra poética, como "axis" para indicar "caelum". *Unanimam:* y "mala sana", ratificado después en v. 55. por "dubiae menti" desempeñan una función significativa importante en esta escena. *Sororem:* esta hermana no ha sido mencionada antes. Véase las introducciones correspondientes.

9. *Suspensam:* "dejándome indecisa", propiamente "colgada" entre el miedo y el deseo, entre el amor y el deber. *Insomnia:* "sueños".

10-11. *Novus:* "diferente, extraordinario".. Obsérvese el "verso aureo" con el verbo como eje. *Quem* = qualem. La expresión completa: "¡qué nobleza en su porte y expresión!" *Armis:* término ambiguo, que lo mismo puede significad "las proezas" (arma, -orum) que su musculatura varonil (armus, -i). Probablemente Dido alude a ambas cosas a la vez como en el verso 3.

13-14. *Degeneres:* se opone a "genus"; y "timor" a "forti pectore"; significa "de baja estirpe". *Iactatus:* véase nuestra introducción al libro I de la Eneida, en la que explicamos por extenso el valor que Virgilio confiere a la palabra. Cfr. la "Caracterización estilística", I, 1-7. *Exhausta:* en el sentido de "padecidas, soportadas" el uso del participio inicialmente virgiliano. Obsérvese el ritmo dactilico del verso 13, la cesura bucólica y la posición de "ille"; en contraste con el ritmo del verso 14.

15-19. *Mihi:* dativo simpatético, unido a "animo" = "animo meo" *Fixum immotumque:* insistencias léxicas de valor mágico: Dido conjura su pasión con palabras; el lenguaje aparece desde aquí al verso 29 en su función mágica, con insistencias de valor mágico de todo tipo: "si non sederet/si non fuisset", "v-inclo/v-ellem", "thalami/taedaeque", "huic uni culpae"/"solus hic", "vel tellus/vel pater", ... Ctc. *Sederet:* sujeto de la oración que ocupa el verso 16. *Thalami taedaeque:* significan "el matrimonio". La antorcha nupcial la llevaba un niño delante de la novia en el cortejo, cuando era trasladada a casa del esposo. *Fuisset:* subraya más que "esset" como término caracterizado absoluto para la expresión de la irrealidad en el pasado, que la repugnancia de Dido al matrimonio es cosa que ella ve ya lejana y superada por la presencia de Eneas; aunque "essem" aquí no cabría métricamente. *Forsan:* partícula de uso poco menos que exclusivo de la poesía en vez de "forsitan"; el verbo debería ir en subjuntivo; pero "forsan" tiene el carácter de un paréntesis de un acto de reflexión meditativa de Dido: "puede que sí... bien habría podido"... *Culpae:* "debilidad", pero con conciencia de culpabilidad. *Anna:* otra vez la magia de la palabra: Dido se aferra al nombre de su hermana, de su

apetito pasional (Cfr. Introducción), como si de las palabras pudiera venir para ella la salvación: esa es la trágica emoción de la repetición. *Fata:* "la muerte", es decir, "la sucesión de acontecimientos en que se consumó su destino" (Cfr. el capítulo "Fatum"). *Et sparsos...:* "y en consecuencia la dispersión de... "Et" tiene valor explicativo frecuente en Virgilio y "sparsos" es una forma de expresión concreta latina que equivale a la abstracta española. *Fraterna:* fue Pigmalión, hermano de Dido quien mató a Siqueo; éste, aplicando de un modo laso las costumbres civiles romanas, es considerado como hermano de Pigmalón por estar casado con Dido. *Hic:* con "i" breve; es un arcaísmo métrico. *Sensus inflexit:* "a rigido propósito deviavit", comenta Servio en una nota que es inmejorable. *Labantem impulit:* Dido es como una torre socavada por el enemigo hasta caer. Véase esta misma expresión con la misma construcción encabalgada para describir el hundimiento de una torre en II, 465-8, con su correspondiente explicación. *Agnosco... flammae:* expresión proverbial.

24-27. *Mihi:* dativo ético referido a "dehiscat"; toda la construcción de la frase está pasionalmente dislocada; lógicamente sería: "sed optem vel tellus prius dehiscat ima mihi vel..." *Optem:* lo mismo que "velim", pero más pasional". *Ima:* predicativo. *Dehiscat:* nótese la "e" breve, tratada como vocal ante vocal. *Pudor:* difícil de traducir, pero no de explicar: es el sentido de lo que está bien y de lo que está mal, la conciencia. Apóstrofe altisonante... que se verá diluido en unas lágrimas. Véase en v. 55 "solvit pudorem". *Violo, resolvo:* se esperaría el modo subjuntivo. Pero el indicativo, modo de negación de la ficción o de indiferencia ante ella (Cfr. el mencionado estudio de Mariner II, 94 y 192), adquiere así su pleno valor mágico del que hablamos en las introducciones.

28-9. *Ille... ille:* entra en el mecanismo de repeticiones enfático-mágico-afectivas de todo este texto; lo mismo las colocaciones "ille/meos, "me/sibi". Todo el texto de la imprecación es una muestra poco frecuente del valor mágico del lenguaje, y todo él es una obra de arte.

30. Es un verso magistral: esas lágrimas bastan para borrar sus solemnes testimonios y diluir en ellas el poderío mágico de las palabras.

1-30. *Guión estilístico.*—Como en la correspondiente introducción indicábamos esta unidad de significación es una obra maestra de la Eneida; su riqueza estilística es inmensa; todos los hechos de lengua se manifiestan como hechos de estilo, al adquirir un valor significativo especial en virtud de su integración en convergencias de estratos variados; esto quiere decir que Virgilio nos impone, a través de una comunicación poderosamente potenciada estéticamente, su visión personal de Dido en esta circunstancia. Todos los estratos lingüísticos, el fónico, el léxico, el rítmico, el de la construcción concurren a un fin: *presentarnos a Dido dominada por una irresistible pasión de amor en medio de los avisos de su subconsciencia, que se hacen conscientes en su expresión, de la tragedia que se cierne sobre ella como consecuencia de esa entrega al apetito irracional. Dido entonces, para conjurar la tragedia, apela al lenguaje; solemnes imprecaciones y juramentos, en los que la palabra aparece usada en su función mágica. Y la escena termina en la explosión de lágrimas del verso 30, que son la manifestación de la conciencia que Dido tiene de la impotencia de esa magia frente a su pasión y de lo inexorable de su tragedia: esas lágrimas bastan para borrar sus juramentos e imprecaciones y diluir en ellas toda la magia del lenguaje.* La tragedia ha quedado magistralmente planteada.

Como guión para el análisis, esta unidad puede ser dividida en tres unidades operativas menores: *Escena primera:* versos 1-8, en los que Virgilio no busca la sorpresa, sino al contrario, introducir al lector directamente en la situación de Dido: herida por la angustia, devorada por una pasión que la ciega, enloquecida. Ese es el contenido psíquico. *Escena segunda:* Consta de dos partes: 1.º "La confidencia", versos 9-14 y 20-24, en donde Dido confiesa su pasión de amor. 2.º, "La magia de la palabra", versos 15-29, en donde Dido conjura la amenaza que sobre ella se cierne con palabras, aferrándose a la magia del lenguaje como tabla de salvación; todo son insistencias, reiteraciones, fórmulas repetitivas. El lenguaje aparece aquí en una de las raras muestras de su función mágica. *Escena tercera:* el llanto de Dido. Verso 30. Es el gran epílogo. *¿Por qué llora Dido? Por eso, porque todo en Dido es premonición de su tragedia; Dido*

llora por su amor y su destino: las lágrimas de Dido son lágrimas por sí misma y por su amor, por ese amor que la arrastra hacia la muerte. Y las lágrimas de Dido lloran también el amor y la tragedia que es la vida de los humanos: por eso hieren el corazón. (Véase la Introducción e inténtese el análisis.)

* * *

31-33. *Luce:* segundo término de comparación de "magis dilecta"; en prosa no se usaría el ablativo, sino "quam". Pero la expresión es hiperbólica, lo que facilita en poesía el ablativo. (Cfr. Bassols de Climent, t. I, 1945, pág. 431). *Solane:* la noción de "soledad" es la básica en este verso; por eso la colocación en cabeza. El horror femenino a la soledad es la primera apelación que Ana, el apetito pasional, dirige a Dido. *Maerens:* predicativo; esta es la noción que sigue en importancia: como consecuencia de la soledad la tristeza, segundo motivo de horror femenino. La tercera apelación a la sensibilidad femenina son los "dulcis natos", los hijos, para los que la naturaleza femenina está llamada. Y la última apelación, como realmente lo es en jerarquía, son los "praemia Veneris". El análisis de la psicología femenina es perfecto.

34. *Id:* representa el asunto en litigio, el nuevo amor y el nuevo matrimonio de Dido. Nótese la desenfadada observación de Ana, de tono epicúreo, sin el menor respeto a la religión tradicional. Viene a ser nuestro refrán de "el muerto al hoyo y el vivo al bollo": los vivos tienen que vivir su vida, porque los muertos son ceniza. La palabra en máximo relieve es "cinerem" potenciada por la aliteración y la repetición "Manis"; "la ceniza o los Manes", esto es, "la ceniza y los Manes", que son la misma cosa. La explicación de este desenfado de Ana e incredulidad es sencilla, dentro de nuestro interpretación: Ana es el apetito pasional de Dido, y naturalmente, no tiene pudor y acabará con el pudor. Verso 55.

35-38. *Esto:* "de acuerdo", "sigue tu línea", en tono impaciente. *Aegram:* "con el corazón entristecido". Cfr. II, 566. Tiene valor apositivo referido al complemento directo elíptico "te" y en contraste con "placito", verso 38. *Libyae:* locativo. *Iarbas:* este rey era el más constante pretendiente de Dido, entonces frígida y displicente; por eso "despectus". *Placito:* participio pasivo de un verbo intransitivo, con la indiferencia básica a la diátesis o voz: "que te complace, que te causa placer"; en oposición a "aegram".

39-44. *Getulae:* vivían al sur de Numidia; fueron después en su mayoría favorables a Yugurta. *Infreni:* palabra poética, probable invención virgiliana. *Siti:* ablativo de causa. *Barcaei:* la población de la ciudad de Barca, de donde procedió Amilcar. *Germani:* Pygmalión, el hermano de Dido.

45-46. *Junone:* quizá Ana funde a Juno, la protectora de Cartago, con la Juno pronuba romana, que preside el matrimonio. Por supuesto que Eneas ha venido a Cartago empujado por Juno, que desató una tempestad para perderle, de la que resultará la perdición de Dido: he ahí la trágica ironía. Y obsérvese el perpetuo afán humano de justificar sus propios negocios con la divinidad; quizá esa ironía tenga una honda dimensión teológica, pues el resultado es un escarmiento para quienes tal hacen.

48-49. *Teucrum... punica:* opuestos en cabeza de cláusula. Nótese el verso 49, "verso aureo".

50-53. *Modo:* dos sílabas breves, en virtud de la abreviación iámbica. *Posce:* palabra inicialmente de la lengua religiosa (Norden VI, 45). *Litatis:* otro término del lenguaje religioso que significa "hacer un sacrificio que resulte grato a los dioses", y de ahí "aplacar a los dioses con un sacrificio". Dido ahora tiene que expiar su "debilidad", v. 19. *Indulge... innecte:* "dedicate... enlaza pretextos". *Dum... dum:* explican las "causas morandi" a pretextar.

54-55. *Impenso:* "desbordado". Esta es la palabra potenciada por la aliteración y la disyunción. Los manuscritos dan variantes diversas en este pasaje. Nuestra estilística ratifica como válida, sin duda alguna, la que damos con Goelzer. *Spem:* "esperanza", pero ¿de qué? De un imposible: satisfacer la pasión y librarse de la tragedia, esperanza de que el apetito y la razón resulten, de modo milagroso, identificados.

Estos dos versos resumen la victoria del apetito pasional de Dido sobre la razón con sus avisos por vía de presentimientos. El proceso es claro: 1.°, la pasión arrolladora (impenso amore); 2.°, el oscurecimiento de la mente (spem dubiae menti); 3.°, hundimiento del Pudor tan solemnemente invocado poco antes (v. 27). Los dos versos son el epílogo natural de esta unidad de significación; por eso Goelzer y Mackail los separan erróneamente, creemos, uniéndolos a la siguiente.

LIBRO VII

1-4. *Tu quoque:* esta expresión enlaza con el libro anterior y está teñida de emotividad. La nodriza en el mundo antiguo tenía el prestigio y el afecto de la madre. Dice "quoque" porque el promontorio de Gaeta recibe el nombre de la nodriza de Eneas, como el cabo Miseno (VI, 232-5) o el Palinuro, lo recibieron de los compañeros de Eneas. *Aeneia:* uso del calificativo por el genitivo posesivo, corriente en latín (Bassols de Climent I, 247 ss.). *Moriens:* "morte tua". *Et nunc:* "y he aquí que ahora". *Honos tuus:* "los honores que te corresponden". *Servat:* "salva", es decir, sacan del anonimato y del olvido. *Signant:* "inmortalizan". Caieta sacó al lugar del olvido y luego a su vez el lugar eterniza su nombre. *Hesperia:* es la tierra de occidente; aquí Italia. *Si qua est ea gloria:* es notable esta escéptica observación virgiliana de aire epicúreo, por otro lado tan llena de la típica nostalgia del poeta, que es en donde hunde su raíz, no en la filosofía.

5-7. *At:* como tantas veces, expresan la transición. *Rite solutis:* expresión perteneciente al lenguaje religioso. *Aggere tumuli:* "agger" es el material con que se forma el "tumulus". La expresión es pleonásmica. *Tendere iter velis:* "navegar a vela".

8-9. *Adspirant:* "soplan favorables", cfr. II, 385. *In noctem:* "al compás de la noche". El acusativo es de duración e implica a la vez una idea de movimiento in crescendo: es el avance de la brisa con el avance de la noche. *Candida:* a la blancura añade la luminosidad (Ov. Met. XV, 30: candidus sol). *Tremulo:* "tembloroso". Arcaísmo poético. *Splendet:* otra palabra poética. Obsérvese la enálage o descripción de la realidad, no ana-

lizada como por experiencia sabemos que es, sino según la impresión inmediata sobre nuestros sentidos: no es la luz la temblorosa, sino el mar; pero todo el que haya visto el mar bajo la luz lunar sabe que la impresión directa es la de los reflejos cambiantes de la luz.

10-14. Obsérvese el "verso aureo" con el verbo como eje. *Inaccessos:* "inaccesibles, impenetrables". Palabra rara, usada con valor de adjetivo. El subfijo en -to producía originariamente adjetivos, y los participios pasivos no son sino una especialización de sentido. El verso 11 también "aureo". *Resonat:* uso transitivo, cuyo complemento es "lucos". Véase Egl. I, 5, Gerog. III, 338, Ov. Met. X. 205. La traducción no matizada: "hace resonar a los bosques"; pero estos usos tienen un matiz delicado, que subraya la total absorción del objeto por la acción verbal: "los impenetrables bosques serán el eco del continuo canto...". *Odoratam:* palabra poética. Véase lo dicho sobre "inaccessos". *Nocturna in lumina:* de acuerdo con Mackail "como antorchas nocturnas". *Arguto:* "sonoro". De nuevo el 14 un verso aureo.

15-20. *Exaudiri, saevire, ululare:* infinitivos históricos. *Gemitus:* para expresar los "rugidos" de los leones e "irae", "explosiones de ira" (Cfr. Bassols de Climent I, 85), son gritos de seres humanos; su dolor se humaniza con la aplicación de esos sustantivos. *Saetigeri:* compuesto arcaico. *Formae magnorum luporum:* "las siluetas de...". Perífrasis hiperbólica de valor impresionista. La misma intención en "vultus ac terga". *Induerat:* construido como "mutare", adquiere doble sentido, el suyo propio y el exigido por el régimen; es un procedimiento muy propio de la poesía y que hemos observado en la prosa imperial. Queda así latente la idea de que la mutación es sólo aparente, no afectando a la esencia humana. *Potentibus herbis:* "con poderosos filtros".

21-24. *Monstra pati:* "sufrir el resultado de tales prodigios". *Delati in portus:* dejándose arrastrar hacia el puerto; es lo que habrían hecho de no tener vientos favorables.

25-28. *Iam... cum:* el "cum" es sólo aparentemente subordinado; en su lugar podría ir "et"; es el "cum" llamado inversum, resto de anterior coordinación. *Lutea:* predicativo, "rojiza". Palabra poética. *Posuere:* intransitivo con valor reflexivo: "calmarse". *Marmore:* metáfora homérica para designar el mar. *Tonsae:* "los remos". Tecnicismo náutico.

29-32. *Atque:* transición, sorpresa. *Hic:* tiene valor temporal. *Ingentem:* Quizá la mejor traducción sea la de "ancestral" mezclada con la de "espeso, denso"; es decir, un "antiguo y denso bosque". *Prospicit:* "divisa en el horizonte". *Huc inter:* anástrofe. *Fluvio amoeno:* "de amena corriente". *Rapidis verticibus:* "raudos remolinos". El verso 31 admite sintácticamente varias interpretación válidas; nosotros preferimos ver en "flavus" un predicativo y "verticibus rapidis et multa harena" como ablativos de circunstancias acompañantes del sintagma "prorumpit flavus" del que es una expansión: "irrumpe amarillo entre...".

32-36. *Variae:* "de variados colores". *Alveo:* dos sílabas por sinécesis. *Flectere iter imperat:* el infinitivo en lugar de "ut" es construcción poética. *Laetus:* predicativo.

* * *

783-8. *Ipse:* "he aquí en persona a...". *Turnus:* caudillo de los Rútulos, jefe de la oposición contra Eneas y contrafigura literaria de Eneas. *Vertitur:* "se adelanta". *Cui:* dativo ético. *Triplici iuba:* "triple cimera". En el yelmo está grabada la Quimera. *Efflantem:* palabra poética. *Fremens effera:* en aposición a "Chimeram", pero por relajación sintáctica motivada por la pausa sigue en nominativo. *Tam magis... quam magis:* arcaísmo equivalente a "eo magis... quo magis".

789-92. *Levem:* "brillante"; la primera "e" larga, que no debe confundirse con "levis" con "e" breve, que significa "ligero, de poco peso".

Io: sobre el escudo está representada la historia de los antepasados de Turno, Io o Inacho (Cfr. A. Montenegro Duque: "La onomástica de Virgilio", págs. 82 ss.). Io, hija de Inacho, fue amada por Júpiter y transformada en becerra para despistar a su celosa esposa, Juno; pero ésta no se dejó engañar, se quedó con la becerra y la sometió a la vigilancia de Argos, monstruo con cien ojos. En el escudo hay tres figuras: la historia de Io, la de Argos y la de Inacho. *Sublatis:* "despuntando". *Iam... iam:* son los dos planos cinematográficos en que es contemplada la figura en la visión y análisis de la realidad que hace Virgilio, es decir, en el estilo virgiliano, correspondientes a las dos fases de la metamorfosis: 1.º, cubierta de cerdas, y luego vaca completa. *Argumentum ingens:* "tema multiforme"; ésta es la interpretación habitual; pero si la aceptamos, estaremos ante un verdadero ripio; es muy preferible entender: "blasón ancestral", como sugiere Mackail. Véase para "ingens", Libro II, 20.

793-96. *Insequitur:* sigue la enumeración de guerreros. Cfr. Hom. Il. IV, 274. *Densentur:* "se aprietan". Palabra poética, forma secundaria de "densare", retractatio enniana: "densantur campis horrentia tela virorum". *Auruncae manus:* los Auruncos habitaban antiguamente sobre las dos riberas del Liris. *Sicani:* los latinos confundían a los Sículos y Sicanos; Virgilio emplea estos términos para designar a Sicilia. Según la tradición romana habían ocupado muy antiguamente el Latio y sur de Etruria. *Sacranae acies:* son los procedentes de Ardea; en cuanto a la explicación de su nombre es discutida: quizá se deba a su origen en un "ver sacrum", quizá a los "sacra" de Cibeles. culto que profesaban. *Picti scuta:* acusativo de relación que indica la parte de las armas que ha sido pintada. Cfr. II, 273.

797-800. *Numini:* en genitivo. Es un riachuelo entre el territorio de Laurentio y el de los Rútulos. *Quis:* únase con "arvis"; es una expresión abreviada por "ii, quorum arvis praesidet...", en la que el antecedente, sujeto del verbo, queda elidido y el relativo sufre la atracción de su determinante "arvis". *Juppiter Anxurus:* es el dios local de Anxur, pues

había muchos "Juppiter" locales. *Feronia:* antigua divinidad itálica, muy honrada en Etruria al pie del Soracte; tenía un bosque y un templo a ella consagrados distante tres millas de Anxur; el "lucus Feroniae" fue lugar de concurrencia de los pueblos de Italia central para una feria en honor de la diosa.

800-802. *Iacet:* "se extiende inmóvil". *Saturae:* probablemente una parte de las lagunas Pontinas. *Gelidus:* referido a el río Ufens, en disyunción poderosamente impresiva. *Quaerit iter:* "se abre paso".

* * *

803-6. *Super:* praeter. *Florentis:* arcaísmo poético. *Bellatrix:* neologismo poético virgiliano: florecientes de bronce sus escuadrones. *Illa:* obsérvese el peculiar modo de mostrar y recoger enfáticamente el nombre a situar en primer plano (Véase el mismo procedimiento en I-3, IV-13, VII-787 y otros lugares. *Calathis* palabra griega: "canastillo".

806-7. *Femineas manus:* acusativo de relación, complemento de "adsueta". *Pati:* complemento de "dura", que a su vez es nominativo referido a "virgo": "doncella endurecida en soportar". Otros autores unen "dura" con "proelia" y hacen de "pati" complemento de "adsueta".

808-12. *Intactae:* unos interpretan con logicismo pedestre "que no ha sido herida por el segador"; otros le dan un valor proléptico: "sin haberla tocado"; desde luego, es preferible la segunda interpretación. Pero ninguna de las dos es indispensable: se puede traducir sencillamente por "virginal", pues Virgilio lo que quiere subrayar es el carácter virginal de la mies no violado por la levedad virginal de Camila, capaz de pasar sobre ella sin romperla ni mancharla. *Volaret:* irreal de presente, pues Virgilio transporta la escena, con técnica cinematográfica similar a la empleada en la descripción de Turno, a la actualidad: "pasaría en vuelo sobre las

crestas de las virginales espigas"; es una ficción que Virgilio afirma, pues claro es que Camila no vuela. Lo mismo "ferret iter". *Laessisset:* irreal de pasado; el acto de herir las espigas es simultáneo al de pasar volando, pero la consideración del acto, como resultado del vuelo, se sitúa antes: el vuelo continúa, mientras que el resultado queda atrás. *Tingeret:* como término no caracterizado de la oposición temporal del modo irreal es susceptible de ser usado con valor de pasado, de anterioridad, es decir, como irreal de pretérito, que es su valor aquí, exactamente como "laessisset", con quien está en paralelismo complejo (Cfr. II, 599-600).

812-17. *Prospectat euntem:* "la ve alejarse en su marcha". Virgilio insiste en el dinamismo cinematográfico. "Miratur" y "prospectat" son dos presentes históricos poderosamente expresivos, hechos típicos de estilo, al quedar integrados en el denso sistema de convergencias de la unidad de significación en que están (Cfr. II, 27-30). *Ut:* interrogativa indirecta de tono exclamativo; depende de toda la idea contenida en "miratur", "prospectat", "inhians attonitis animis". *Regius honos:* "honos regis", "el atributo real", es decir, el manto de púrpura. *Levis:* "mórbidos". *Internectat:* palabra rara, por primera vez usada. *Praefixa cuspide:* determina a "mirtum" (= hastam myrteam), como si dijera: "myrtum praefixam cuspide".

LIBRO VIII

184. *Exempta... compressus* (est). Elipsis de "sum" muy frecuente. *Amor:* cupiditas; "Exempta fames... amor compressus". Quiasmo.

185. *Euandrus:* príncipe arcadio que condujo a Italia una colonia de pelasgos y fundó Palantea en el monte Palatino.

186. *Ex more:* traducir por un adjetivo: "habituales".

187. *Superstitio:* designa el culto dirigido a los héroes. Evandro se justifica del olvido de los antiguos dioses para rendir homenaje a un héroe terrestre, Hércules.

189. *Facimus:* uso intransitivo de "facere" por "facere sacra". *Novamus:* mejor "novos instituimus honores".

190-192. De *aspice* dependen "hanc rupem suspensam" y las interrogativas indirectas "ut moles disiectae (sunt), stat domus, scopuli traxere". Obsérvese el uso del indicativo en las interrogativas indirectas. Este uso no es clásico; se da con cierta frecuencia en la poesía coincidiendo así con la lengua hablada y el empleo arcaico. *Ingentem:* frecuentísima en Virgilio (Cfr. J. W. Mackail, Cl. R. vol. XXVI, pág. 251 ss.) De los significados enumerados en nota L. II v. 20 aquí corresponden los expuestos en 4. Vasto, extenso, inmenso, atroz, enorme. *Desertaque... et scopuli:* No clásico. Giro frecuente en arcaica y generalizado en la postclásica. *Traxere ruinam:* Cfr. II, 465.

Caracterización estilística (184-192).—Veamos ahora el recuento de los elementos que en el plano del significante caracterizan el estilo de Virgilio en este episodio, adquiriendo valor significativo por su convergencia unitaria desde los distintos estratos lingüísticos.

184-189. En el estrato fónico cabe destacar la aliteración del verso 187 *uana... ueterum*. En el estrato rítmico hay predominio de espondeos en los versos 185, 186, 188 con valor impresivo para canalizar la atención del lector sobre la solemnidad de las palabras del rey. Solemnidad subrayada en el estrato de la construcción por la simetría con que los períodos están construidos. Por ejemplo, en el verso 184, tras la pentemímeris "et" es centro de simetría del verso: "postquam-exempta-fames; amor-compressus-edendi". Observemos la disposición quiástica: "exempta fames... amor compressus". En los versos 185-186 encontramos al mismo tiempo la misma disposición simétrica en demostrativos de fuerte valor deictico: "haec sollemnia, has... dapes, hanc... aram". El verso 188 presenta un encabalgamiento abrupto coincidente con la triemimeres haciendo hincapié en el verbo "imposuit". Es una necesidad ineludible la que ha impuesto el culto a Hércules, esto lleva a que a continuación haga resaltar "saevis" y "servati". El primero incluso en violenta disjunción de "periclis". Son peligros y crueles de los que han sido salvados, de ahí el instituir un nuevo culto *(meritos honores)*.

190-193. En los versos siguientes se acumulan los hechos de estilo convergiendo todos para resaltar una sola nota, la aspereza del paisaje, tratando de provocar en el oyente-lector sensaciones de pavor y desolación.

Estrato fónico: Acumulación de nasales v. 190 m, m, m, n, m, n, m; v. 191 m, m, n; v. 192 m, n, n, m, m. Finales de verso con nasal: "rupem, ruinam". Esta última final de período. Véase 190 aliteración también de eses: "saxis suspensam... aspice", v. 191. Ocho silbantes más en los dos versos siguientes. Abundancia relativa en los tres versos de palatales.

Estrato rítmico: 190 verso de ritmo espodaico. En todos los hechos de estilo anteriormente enumerados el valor es expresivo-impresivo, con-

tribuyendo a crear el climax de angustia ya señalado. Coadyuvan los demás estratos.

Estrato morfológico-sintáctico: Forma de perfecto en -ere, "traxere"; interrogativas indirectas con indicativo.

Estrato de la construcción: Disposición de "suspensam" en el centro del verso balanceándose entre dos fragmentos de verso iguales. Disposición inicial del verbo "stat". Impresionante por demás la amenaza de esta roca—suspensam rupem—este colosal estrago.

Resumiendo: Los distintos estratos del plano del significante que hemos dividido en dos partes para facilitar su estudio, convergen unitariamente para resaltar la justificación de la novedad de un culto a un héroe, culto vivo en la época de Augusto, cuya antigüedad y gloria así ensalza Virgilio (vid. vv. 268-275), *acreedor a los máximos honores. El poeta, a continuación echará mano a todos sus recursos de estilo para hacernos "ver y sentir" la aspereza de un paisaje convertido en testimonio de una hazaña que sólo un dios puede llevar a cabo.* Al mismo tiempo la atención queda lograda para la narración que sigue.

* * *

194. *Semihominis:* en la medida del hexámetro hay que contar esta palabra como de cuatro sílabas por sinécesis. *Caci facies* = Cacus: Perífrasis épica. El poeta resalta así el aspecto del monstruo principalmente. *Semihominis... quam:* quam semihominis.

196. *Foribus... superbis:* Parece que la traducción mejor de "superbis" es por "insolentes", o más bien "crueles", alusión al hecho de colgar los despojos de sus víctimas en las puertas, como feroz ostentación o crueldad refinada.

197. *Ora virum tristi pendebant pallida tabo:* "uirum", genitivo en -um por -orum. Se encuentra en arcaica con relativa frecuencia. En Virgilio, la mayor parte de las veces su uso responde a necesidades métricas. Este verso constituye un precioso ejemplo de "golden line" (verso aureo): ora... tristi//... pallida tabo. Como es sabido este tipo de verso surge de ordinario en momentos de intensa fuerza creadora inconsciente.

198. *Huic monstro:* dativo simpatético. Uso del dativo en lugar del genitivo "huius monstri... pater". *Illius:* Medir esta palabra como un dáctilo. *Atros... ignis:* El fuego va mezclado con humo y de ahí el uso del adjetivo "ater".

199. *Vomens:* muy frecuente el uso en Virgilio de esta palabra de gran valor expresivo.

201. *Auxilium aduentumque dei:* Endiadis = "auxilium per aduentum dei".

201-292. *Maximus ultor:* "Vengador por excelencia". *Geryonae:* = "Geryonis"; "Geryones, ae; Geryon, is = Gerion, gigante de tres cabezas (tergemini). *Superbus* = "ufano". *Ultor... superbus:* en uso apositivo, referidos a "Alcides".

203. *Alcides:* Nombre griego de Hércules tomado del de su abuelo Alceo. *Uictor:* Predicativo que modifica a "agebat". *Hac:* adverbio.

204. *Ingentis* (vid supra) 2 "corpulentos, hermosos", obsérvese el abuso en el empleo de la enclítica -que: "spoliisque, taurosque, vallemque, amnemque. En el primer ejemplo une "nece" con "spoliis", en el segundo y tercero une oraciones; aderat, agebat, tenebat. En el último "uallem" con "amnem". *Taurosque vallemque:* giro no clásico, frecuente en arcaica y en la prosa poetizante. Las tres oraciones coordinadas presentan un cambio de sujeto digno de observar: "aderat, agebat", sujeto "Alcides"; "tenebant" sujeto "boues". En el latín decadente se llegará al abuso de este empleo.

205. *Caci mens* = "Cacus: Perífrasis épica. *Ne quid* = ne aliquid.

206. *Scelerisve dolive:* Empleo poético muy frecuente en Virgilio. Fuisset = esset. El empleo del pluscuamperfecto por el imperfecto responde aquí a necesidades métricas; en el latín decadente se extenderá este uso por considerarse el pluscuamperfecto forma más plena, extendiéndose a las lenguas romances: español fuese. Vid. infra v. 209 "ne qua forent" = "ne aliqua forent".

207. *Quattuor:* Número indefinido. Tengamos en cuenta los ablativos de cualidad "praestanti corpore", "forma superante" del v. 208, dispuestos en forma quiástica.

208. *Superante:* "praestanti".

209. *Poedibus rectis:* ablativo absoluto equivalente a la oración condicional "si recti essent pedes".

212. *Quaerenti:* Dativo de punto de vista o dativo "iudicantis"; se puede resolver también en una condicional: "si quis quaereret". *Ferebant:* sin complemento directo, como nuestro "llevar a", conducir hacia".

213. *Stabulis:* traducir por pastos.

214. *Amphitryoniades:* nombre patronímico de Hércules, hijo de Anfitrión.

215-216. *Mugire, impleri, relinqui:* infinitivos históricos; sujetos "boues, nemus y colles" respectivamente. Obsérvese el acertado cambio de voces de los infinitivos. *Clamore:* ablativo comitativo que expresa modo, más frecuente con preposición: "cum clamore".

218. *Custodita:* matiz concesivo: "pese a la vigilancia".

Caracterización estilística (192-218).—Para el análisis de este episodio vamos a proceder a su división en tres escenas: 193-199, 199-204, 205-218.

Virgilio desarrolla aquí una maravillosa técnica de contrastes, escenas dibujadas en violento claroscuro como ya hemos apuntado. El tenebrismo es la característica de la primera escena. La convergencia de los distintos estratos del plano del significante apelan a nuestra emotividad inspirándonos horror y repugnancia la figura de este monstruo colosal. Fijémosnos principalmente en el estrato léxico. La figura de Caco es calificada de "dira" y de "semihomo". Se nos ofrece vomitando fuego y humo (vomens atros ignis). Su tamaño es calificado de colosal (magna mole) aliteración en nasal. Se enumeran sus crueldades: la tierra se ofrece tibia por una matanza constante (caede recenti). Hace ostentación de una crueldad refinada: cabezas de hombres clavadas en las puertas. Eje de toda esta escena es el verso 197, verdadera joya estilística que subraya firmemente todo lo expuesto antes. Es un tipo de "verso aureo" ora... tristi// ... pallida tabo. Violenta disjunción de "ora"; acierto en el epíteto "pallida"; realismo crudo: "tristi tabo". Observemos al mismo tiempo que el acierto en el calificativo la aliteración en dental.

Los restantes estratos convergen subrayando las notas anteriormente apuntadas.

Estrato sintáctico: dativo simpatético en el verso 198. Contraste violentísimo en el valor aspectual, puntual y durativo de los tiempos empleados: "fuit, tegebat, tepebat, pendebant, ferebat. Encabalgamiento en los versos 195 y 198.

Contrastando con la escena anterior la segunda escena es un modelo de brillante luminosidad. Las figuras acumuladas en los dos primeros versos 200 y 201 —estrato de la construcción: hiperbaton de "et", verbo ocupando el primer lugar del período "attulit", endiadis, "auxilium aduentumque dei", encabalgamiento— preparan la presentación del héroe que aparece caracterizado inmediatamente con el epiteto "maximus ultor" y después "superbus y victor"; todos los estratos convergen puntualizando estas notas. Estrato rítmico: verso 202. Verso holodactílico con valor expresivo de la gallardía del héroe triunfante de Gerion. Al mismo tiempo, su valor es impresivo centrando la atención del oyente-lector en torno a la fi-

gura de Hércules. Polisíndeton con la enclítica -que. En el estrato del léxico tenemos el empleo de palabras griegas "Geryonae, Alcides" y compuestas "tergemini". Estrato sintáctico: Perfecto "attulit" frente a imperfectos "aderat, agebat, tenebant".

La tercera escena se inicia con un "at" adversativo que señala una fuerte oposición con la escena anterior. Frente a Hércules la figura de Caco surge de nuevo presa de su furor, enajenación señalada por "furiis" y la perífrasis "mens effera". La aliteración "furiis, ef-fera". A continuación, el robo. Por encima del contenido conceptual los hechos de estilo de los distintos estratos llaman la atención sobre la criminal astucia del monstruo. *"Vemos y oímos" sus dificultades en el arrastre de las piezas.* Nos impresiona la imposibilidad de encontrar huellas que lleven a la gruta. El estrato fónico en los versos 207-208 es particularmente abundante en dentales sordas expresivas de las dificultades del robo subrayado en el estrato de la construcción por la disjunción de "quattuor" y "tauros" "totidem" y "iuvencas". El encabalgamiento abrupto del verso 208 destacando el verbo "avertit" en posición inicial del verso. Quiasmo. "praestanti corpore" y "forma superante". *Apelaciones a nuestra fantasía que nos hacen ver la escena.* El verso 210, cinco espondeos, con su ritmo pesado expresivo de las dificultades de una marcha que se hace en condiciones tan difíciles; el estrato fónico de los versos 209-211 con sus homofonías en oclusiva, sobre todo, palatales, nos harán oír también la difícil marcha. De nuevo el verso 212 de ritmo espondaico de valor impresivo- expresivo como los anteriores con aliteraciones en nasal. Disjunción de "nulla signa" nos damos cuenta perfecta que todos los esfuerzos por descubrir huellas eran inútiles. El verso 212 ha resultado un buen broche final.

La última escena 213-218 presenta una oposición aspectual de gran valor estilístico, la acción durativa de los infinitivos históricos "mugire, impleri, relinqui" —hay un cambio de voces interesante por demás— se opone a la acción puntual de los perfectos "reddidit, mugit, fefellit". Los mugidos prolongados de los bueyes que llenan los valles y el bosque se ven interrumpidos por la respuesta angustiada —agudo grito—, de una ter-

nera descubridora del engaño. La disposición de los perfectos es particular encabezando los versos y en posición final, los lugares más destacados. El estrato del léxico presenta un nombre griego (v. 214), de siete sílabas. El estrato fónico de los versos 215-216 abunda en nasales que nos hacen oír los mugidos. Homofonías en el 217. Los fonemas semejantes aparecen agrupados y contrastados: "reddidit, mugit, et Caci spem fefellit" frente a "una boum uocem uastoque sub antro".

* * *

219. *Furiis:* ablativo de causa. *Exarserat:* exarsit. *Hic:* entonces. Valor temporal como es frecuente.

220. *Felle:* ablativo locativo "en su hiel". Expresión figurada por "en su corazón". *Nodisque* (-que epexegético: "esto es").

221. *Robur gravatum nodis:* clava. *Ardua montis:* genitivo partitivo con adjetivo neutro sustantivado. Estas construcciones ausentes de toda idea partitiva son frecuentes en latín postclásico.

224. *Timor:* el miedo.

226. *Ferro quod:* "quod ferro". *Arte paterna:* el padre de Caco era Vulcano.

227. *Fultos emuniit:* "fulsit et emuniit".

228. Verso hipermetro. *Tirynthius:* sobrenombre de Hércules por haberse criado en la ciudad de Tirynto.

231. *Auentini montem:* genitivo posesivo que indica el dios poseedor. Más frecuente "Auentinum montem", única construcción atestiguada en latín clásico.

232. *Valle reseedit:* ablativo locativo no preposicional. Construcción rara en lengua clásica, extendida en poesía y en la prosa poetizante.

233. *Praecisis... saxis:* ablativo absoluto con matiz causal.

234. *Dorso insurgens:* uso poético del dativo equivalente al acusativo preposicional (= "in dorsum"). *Altissima uisu:* "uisu" ablativo de supino: "muy alta de ver, la más destacada por su altura".

235. *Volucrum:* "u" larga aunque está seguida de muda y líquida.

236. *Ut:* introduce una oración modal con matiz causal. *Iugo:* ablativo de lugar.

237. *Dexter:* predicativo "a su derecha".

238. *Auolsam soluit:* "auolsit et soluit".

239. *Maximus:* traducir por un adverbio.

240. *Exterritus amnis:* Bellísima prosopopeya.

243-246. Imagen comparativa de gran valor. *Non secus ac si... reseret... recludat... cernatur... trepident:* Comparativas condicionales construídas con presente de subjuntivo. Lo más frecuente en la prosa clásica es que se construyan con imperfecto de subjuntivo por su valor irreal. Aquí se trata de una construcción analógica de las comparativas condicionales introducidas por "quasi", "tamquam" "si qua" = si aliqua. Además, las formas del potencial, como término no caracterizado de la oposición irreal/potencial, son aptas para la expresión de ambos valores. *Manes:* "sombras de los muertos temerosas de la luz".

248. *Inclusumque... atque:* empleo raro. Sólo se da con cierta frecuencia en la época imperial. *Insueta rudentem:* "insueta", acusativo interno o de cualificación. Este empleo de adjetivos neutros plurales con verbos intransitivos, se desarrolla en los poetas partiendo de formas griegas: "dar extraños rugidos, bramar de forma inusitada".

249-250. *Alcides telis premit omniaque arma aduocat:* Hysteron-próteron. *Advocare omnia arma:* "echar mano de toda clase de armas". *Omniaque... et instat* (vid. supra).

251. *Super:* superest. *Pericli:* únase a "fuga ulla".

252. *Ingentem:* (vid. II, 204) "enorme, mucho". *Mirabile dictu:* Ablativo de supino.

253. *Caligine caeca:* Fórmula pleonástica subrayada por la aliteración. El sentido de "caeca" también puede ser activo: "humareda cegadora".

255. *Commixtis igne tenebris:* "mezcladas tinieblas con fuego, mezclados fuego y tinieblas". *Tenebris:* la segunda "e" es larga seguida de muda y líquida.

256. *Animis:* "en su espíritu encolerizado".

258. *Nebulaque ingens specus... atra:* Disposición quiástica.

261. *Elisos oculos et siccum sanguine guttur:* Prolepsis = ita ut elidantur oculi et siccetur guttur.

262. *Foribus reuolsis:* ablativo absoluto con matiz temporal-causal.

265. *Nequeunt expleri corda:* el sujeto del verbo principal está elíptico, se puede suplir fácilmente: "los habitantes de la región". *Corda:* acusativo de relación con sustantivo que designa parte del cuerpo. Muy empleado por los poetas por imitación artificiosa del griego. Los griegos unían este acusativo a los verbos medios, los poetas latinos lo introdujeron con los verbos pasivos. Aquí el verbo puede tener valor medio y "corda" ser interpretado como complemento directo.

267. *Semiferi:* v. 194 "semihominis". *Exstinctos faucibus ignis:* Hipálage por "fauces exstinctis ignibus".

268. *Ex illo* = ex illa re. *Celebratus* (est): Elipsis de sum. *Minores:* "los descendientes, la posteridad".

269. *Seruauere:* forma preferida a la de -erunt. Más que por deseo arcaizante, por necesidades métricas. *Potitius:* nombre de una familia romana consagrada al culto de Hércules.

271. *Statuit:* elipsis de sujeto. Se deduce fácilmente del contexto, a saber, "Hércules". *Luco:* ablativo locativo no preposicional, el uso ordinario era "statuere in" más ablativo.

272. *Nobis:* dativo de interés con valor próximo al dativo agente. *Erit quae* = *quae erit:* obsérvese la repetición en los vv. 271-272 de las mismas palabras tras la heptemímeris.

273. *Tantarum in munere laudum:* "en recompensa por tan grandes hazañas". *Laudum:* genitivo objetivo.

274. *Porgite:* forma sincopada de "porrigite".

275. *Date vina uolentes:* "ofreced gustosos libaciones".

LIBRO IX

310. *Nec non et* = *atque etiam:* usado por Virgilio con mucha frecuencia. *Iulus:* otro nombre de Ascanio, hijo de Eneas.

311. *Animumque... curamque* (vid. supra v. 204): uso no clásico, frecuente en arcaico y en la prosa poetizante.

312. *Mandata dabat portanda:* gerundivo con valor final. Construcción típica de "dare".

315-316. *Castra inimica petunt, multis tamen ante futuri exitio:* futuri: participio en -turus en concordancia con el sujeto de "petunt". Uso extendido a partir de Livio y Virgilio. El verbo "sum" está usado con el doble dativo de interés (multis) y de finalidad (exitio). Sabbadini (Virgilio. Eneide. Torino 1947), interpreta así este pasaje: "se dirigen al campamento de los enemigos —"inimica = hostium"— pero, haciendo estragos antes de atravesarlo —ante = antes de atravesarlo—. Entendemos que Virgilio inicia un climax de gran tensión emocional adelantando los acontecimientos. La traducción mejor parece ser ésta: "se dirigen al campamento que les ha de ser fatal; con todo, antes, sembrarán la muerte en torno suyo", como interpreta A. Belleessort. Ed. Las Bellas Letras, VII edición, 1960.

317. *Corpora fusa... arrectos... currus:* Quiasmo. *Arrectos currus:* carros con el timón en alto.

319. *Vina:* mejor que vino recipientes de él. *Hyrtacides:* Niso era hijo de Hírtaco. *Ore locutus* (est): Pleonasmo.

320. *Audendum* (est): elipsis frecuente de "sum".

321. *Ne qua:* "ne aliqua". *Manus:* sobreentendido "hostium".

323. *Vasta dabo:* "uastabo". Esta perífrasis como "dare dicta = dicere", son frecuentes en los poetas por comodidad métrica.

* * *

325. *Altis:* "amontonados".

328. *Sed non augurio potuit depellere pestem:* Obsérvese la ironía de este verso. *Pestem:* metonimia = "interitum".

329. *Iuxta:* scil. Rhamnetem.

330. *Premit = opprimit:* Simplex pro composito. En la prosa poetizante es muy frecuente el uso de los verbos simples en lugar de los compuestos.

331. Metonimia. *Ferro* por "ense".

334. *Nec non* = "atque" (vid. supra). Súplase "premit".

335. *Illa qui* = "*qui illa*". *Illa:* ablativo, va con "nocte". *Plurima:* acusativo neutro plural dependiente de "luserat". Es el acusativo interno o de cualificación (Ernout-Thomas) usado primeramente con verbos intransitivos de la misma etimología, después pasó a verbos de sentido análogo y por último con adjetivos neutros sustantivados que tiene sentido adverbial. Estos últimos muy empleados por los poetas por influencia griega principalmente.

337. *Membra... uictus:* acusativo de relación con sustantivo que designa parte del cuerpo. Muy empleado por los poetas por imitación artificiosa del griego (acusativo griego). *Deo* = Baccho = vino. Metonimia.

337-338. *Felix, si protinus illum aequasset nocti ludum in lucemque tulisset:* "Dichoso si hubiese hecho durar su juego lo que la noche, prolongándolo hasta la aurora." Período condicional irreal del pasado. Puede resultar didáctico considerar una elipsis de "sum" en la apódosis —"felix (fuisset)—. Realmente la estructura del período es más paratáctica que hipotáctica, con un "si" cercano al "si" optativo.

339. *Turbans:* sentido intransitivo: "sembrando la confusión".

342. *Incensus et:* "et incensus".

343. *In medio:* "en su camino". *Plebem sine nomine:* equivale a un adjetivo: "masa desconocida".

345. *Rhoetum:* forma asíndeton con "ignaros". Sabbadini sugiere que se podría añadir "autem vero". Rhoetum debería estar en nominativo como sujeto de "tegebat". Obsérvese el cambio de construcción.

346. *Cratera:* desinencia griega para obtener sílaba breve. *Tegebat:* imperfecto de conato: "trataba de ocultarse".

348. *Adsurgenti:* en el momento en que se levantaba (para defenderse). *Multa morte = alto Vulnere:* recepit. Sobreentiéndase "ensem".

350. *Furto:* dativo, va con "instare" = "furtivae caedi".

352. *Religatos rite:* "trabados en la forma usual".

353. v. 351. *Iamque ad... socios tendebat... cum Nisus... ait.* En este nexo tenemos un resto de la antigua parataxis, en donde la oración introducida por "cum" es dependiente sólo en apariencias, hasta tal punto que el "cum" puede faltar o estar sustituído por una conjunción copulativa como "et" y "-que". Este "cum" se ha llamado "cum inversum".

354. Súplase Euryalum como sujeto del infinitivo "ferri". *Caede atque cupidine:* Endíadis = "caedis cupidine".

357. *Virum:* genitivo arcaico de la segunda usado por necesidades métricas (vid. supra). *Solido argento:* "de plata maciza".

359. *Aurea bullis:* Hipálague = "aureis bullis".

360-364. Para facilitar la traducción pondremos orden en la violenta asimetría del período: cingula, quae olim ditissimus, Caedicus mittit Tiburti Remulo dona hospitio, cum absens iungeret (ille moriens dat habere suo nepoti; post mortem Rutuli potiti —sunt—bello pugnaque): (Euryalus) rapit atque aptat nequiquam umeris fortibus haec. *Tiburti:* dativo de "Tiburs". Tibur, ciudad del Lacio. *Dona hospitio* = "dona hospitii". *Dona:* acusativo predicativo. *Hospitio:* dativo simpatético. *Ille:* Remulus. *Dat habere:* infinitivo final con "dare". Este infinitivo aparece usado en todas las épocas. Aquí su uso está facilitado por imitación griega (cfr. p. e. Il. X, 270). *Potiti sunt:* scil. Cingulo. *Nequiquam:* por su muerte inmediata.

365. *Habilem:* "Fácil de poner, adaptable, como hecho a su medida."

366. *Capessunt:* resaltar el valor del desiderativo.

* * *

367. *Ex urbe Latina:* Laurento, en la costa occidental de Italia, capital del reino de Latino.

370. *Magistro:* "jefe de la caballería".

371. *Propinquabant* = "appropinquabant". Simplex pro composito.

372. *Cum:* inversum (vid. supra. v. 353). V. 371 iamque propinquabant... cum... cernunt: "Ya se aproximaban... cuando he aquí que distinguen... *Hos:* Niso y Euríalo.

373. *Et:* tiene aquí valor explicativo, equivale a una causal. Empleo de la parataxis en vez de la hipotaxis.

374. *Immemorem:* "olvidadizo". *Radiis* (lunae). Dativo con "aduersa".

375. *Haud temere:* Litote. *Est uisum:* sobreentiéndase "id". *Conclamat.* Resaltar el valor del proverbio.

377-378. *Tendere, celerare y fidere:* infinitivos históricos.

379. *Nota divortia:* "conocidos atajos".

* * *

381. *Silva fuit:* "había un bosque...". Forma solemne de iniciar la descripción. El perfecto de verbos como "esse" o "habere" se encuentra en latín aplicado a un estado o situación que se considera en sí misma como hechos de existencia independiente y sin tener en cuenta su duración. *Late:* "en toda su extensión".

385. *Regione:* "dirección".

386. *Imprudens:* "sin acordarse de Euríalo".

387. *Post:* adverbio. *Dicti* (sunt).

388. *Albani:* predicativo.

389. *Ut:* v. 386. "iamque evaserat... ut stetit". Estructura análoga a "iamque... cum" (vid. supra. v. 351). Allí decíamos cómo la oración introducida por "ut" o "cum" es dependiente sólo en apariencia y cómo teníamos aquí un resto de la parataxis primitiva.

391. *Rursus reuoluens:* pleonasmo.

392. *Simul et* = et simul.

393. *Dumisque silentibus:* v. 392 et... *dumisque:* uso poético y postclásico. "Calladas breñas".

394. Sabbadini señala un zeugma en "signa". Las señales, las huellas de los perseguidores se ven pero no se oyen.

395. *Nec longum in medio tempus:* Litote. "No transcurrió mucho tiempo, poco después."

400. *Moriturus:* vid. supra v. 316. Participio de futuro en -turus predicativo del sujeto. El uso de las formas en -turus sin el verbo copulativo se extendió a partir de Livio y Virgilio.

401. *Properet:* uso transitivo: "properare mortem".

402. *Adducto lacerto:* actitud del atleta al blandir la jabalina.

403. *Suspiciens et precatur:* anacoluto.

404. *Praesens:* "propicia".

405. *Latonia:* Diana designada por el nombre de su madre Latona.

406. *Si qua* = si aliqua.

408. *Tholo, fastigia:* bóveda y frontón del templo respectivamente.

410. *Ferrum:* metonimia.

412-413. *Et... ibique... ac:* empleo raro y sólo utilizado en la época imperial. *Hysteron-próteron:* para que el dardo llegue hasta la espalda necesita atravesar antes el corazón.

414-415. *Calidum... frigidus:* antítesis.

416. *Diversi:* predicativo. *Hoc:* ablativo de causa.

417. *Ecce* (vid. supra). Palabra introductoria de un factor sorpresa como tantas veces hemos visto. *Summa ab aure:* actitud del atleta al blandir la jabalina.

418. *It:* perfecto; contracción de "iit". *Tago:* dativo simpatético = Tagi.

419. *Cerebro:* la segunda e larga seguida de muda y líquida.

420-421. *Auctorem teli:* "el autor del disparo". Sinécdoque. *Conspicere* tiene como régimen "autorem" y la interrogativa indirecta "quo possit".

424. *Amens:* "fuera de sí".

425. *Tenebris:* la segunda e larga seguida de muda y líquida.

427. *Me, me:* acusativo exclamativo. Mejor que suplir una palabra como "petite". *Ferrum:* metonimia.

428. *Ausus:* (est).

429. *Caelum haec et conscia sidera testor:* "Pongo por testigo este cielo y las estrellas que nos miran." Prosopopeya. Quiasmo. *Caelum hoc testor:* (Vid. supra. v. 335). Acusativo interno o de cualificación (Ernout-Thomas).

430. *Tantum... nimium dilexit:* "sólo amó con exceso...".

431. *Dicta dabat:* perífrasis poética. *Dicta dare* = "dicere".

432. *Rumpit:* el presente después del perfecto indica la consecuencia de la primera acción.

433. *Volvitur... leto:* empleo del dativo por el acusativo preposicional propio de la poesía y frecuente en la postclásica: voluitur in letum = "Voluitur et in letum lemittitur". A este dativo se le ha llamado dativo de dirección.

435-437. Bellísima imagen comparativa. Por otra parte muy repetida en todos los poetas precedentes, en Homero, Il. VIII y en el mismo Catulo. *Demisere:* perfecto en -ere. Este perfecto en medio de presentes no tiene un significado especial; empleado por necesidades métricas.

442. *Rutuli* = "Volcentis". *Clamantis:* resaltar su noción aspectual durativa frente a las formas con preverbio de este mismo verbo empleadas anteriormente.

444. *Exanimum:* forma paralela a "exanimen".

446-449. Sabbadini en su edición de Virgilio sostiene que el epifonema contenido en estos versos de carácter puramente lírico, es extraño a los poemas homéricos. *Aevo:* dativo, regido de "eximere". *Pater romanus:* Mackail toma "pater romanus" por "pater patriae" y estima se refiere Virgilio a Augusto, por más que el Emperador no recibió este título sino después de la muerte del poeta. Sabbadini hace igual "pater romanus" a "patres romani". (Sinécdoque) = los senadores romanos. Profecía virgiliana sobradamente cumplida.

INDEX NOMINUM

LIBRO II

* * *

INDEX NOMINUM

LIBROS VIII-IX

* * *

INDEX RERUM

LIBRO II